

تأملات
في الفن الإسلامي

تحرير أهداف سويف



تحرير أهداف سويف

آدم فولدز | أنطون شماس | أوليفر واتسون | إريك هوبزبوم | بانكاج ميشرا | بيجان ماتور
تاش آو | جبور الدويهي | جمال محجوب | جميل الخليلي | جيمس فنتون | رجا شحادة
رضوان أحمد | رضوى عاشور | سارة ماجواير | سعاد العامري | سلافوج جيجيك | سونيا جبار
شيرين نشأت | غسان زقطان | فيليب هنشر | كاملة شمسي | ماركوس دو سوتوي | ناصر الرباط
نجوى بركات | ويليام دالرِمْبل | يوسف رخا

www.bqfp.com.qa











تأملات
في الفن الإسلامي

تحرير أهداف سويف








تتقدّم هيئة متاحف قطر بالشكر لكل من:

سعادة الشيخة الميّاسة بنت حمد بن خليفة آل ثاني رئيس مجلس أمناء هيئة متاحف قطر، وسعادة الشيخ حسن بن محمد بن علي آل ثاني نائب رئيس مجلس الأمناء.

مارك فيشر أحد الأمناء السابقين في هيئة متاحف قطر
(والذي بادر بالمشروع)؛ عبد الله النجار، المدير العام؛
روجر ماندل، المدير التنفيذي.

أوليفر واتسن، المدير السابق لمتحف الفن الإسلامي؛
عائشة الخاطر، مدير متحف الفن الإسلامي.

فريق التصوير في متحف الفن الإسلامي المؤلف من:

مارك بيلترو (الصور، باستثناء الصور المذكورة أدناه)؛ خالد علي؛ أمين ديبان؛ سمر كتاب.

أمينا متحف الفن الإسلامي

ميشيل والتن وويليام جرينوود.

فريق الترميم في متحف الفن الإسلامي

ليزا عثمان؛ سوزان ريس؛ كونستانتينوس هاتزيأنتونيو.

مسؤول صالات متحف الفن الإسلامي

ستيفن باركلي

حقوق الصور الإضافية:

متحف الفن الإسلامي: MS.2 (ص٣٢)

هيوز دوبوا: JE.85 (ص١٦٤)

نيكولاس فيراندو: MS.2 (صص ٣٥ و٣٦)؛ PO.316 (ص٥٩)؛ MS.56 (ص٢١٦)

لويس لامرهوبر: عمارة متحف الفن الإسلامي (صص ٦٠، ٢٢٨، ٢٣٣، و٢٣٥)

يتقدم فريق تصوير متحف الفن الإسلامي بالشكر لجامعة فيرجينيا كومونويلث في قطر لدعمها ومساندتها في تقديم صور الكتاب.

كما تشكر هيئة متاحف قطر:

نايجل نيوتن، مدير عام دار بلومزبري؛ كاثي روني، المدير العام لدار بلومزبري إنفورمايشون؛ آن ريناهان، مدير التحرير في دار بلومزبري – مؤسسة قطر للنشر.

صدر للمرة الأولى عام ٢٠١١ عن
دار بلومزبري – مؤسسة قطر للنشر
مؤسسة قطر ڤيلا ٣،
المدينة التعليمية
صندوق بريد ٥٨٢٥
الدوحة، قطر
www.bqfp.com.qa

غلاف كرتوني
الترقيم الدولي: ٩٧٨٩٩٩٢١٤٢٦١٥
غلاف ورقي
الترقيم الدولي: ٩٧٨٩٩٩٢١٤٢٧٩٠

تصميم معز أنور
مستشار التصميم ويل ويب

الغلاف

لوحة من الحرير المخملي الصفوي (الصفحات: ١١٦–١١٧، ١١٩، ٢٥١ و٢٥٦)

الغلاف الخلفي

ورقة شجر طبيعية (الصفحات: ٥٢ و٢٤٥)، منقوشة بماء الذهب، بخط الثلث، دعاء من أسماء الله الحسنى:
«يا كريم، يا مُغْني، يا ودود».

المحتويات



افتتاحية

الشيخة المياسة بنت حمد بن خليفة آل ثاني

المتاحف هي أماكن للتأمل، وهي قرائن لعرض القطع التي أدرك الناس أهميتها، لدرجة إبقائها وإيصالها إلى زمننا الحاضر، وفيها تُرتب القطع إلى جانب قريناتها لتحكي وإياهنّ قصصًا عن الماضي. لكنّ المتاحف ليست مجرد أماكن لجمع المعلومات المستقاة من السرد البصري الذي تقدّمه القطع؛ فالأعمال الفنية ما هي إلا مرايا أو عدسات نرى فيها أنفسنا كما نرى الأزمنة البعيدة بكل وضوح.

وفي محاولة منا لطرح هذه الفكرة والمناداة بها فوق منابر الإبداع، عمدنا إلى دعوة مجموعة متميّزة من خيرة الكُتاب والمؤلفين لتأمل القطع الفنية في متحف الفن الإسلامي في الدوحة والتفكُّر فيها، آملين أن يستوحي كل واحد من هؤلاء الكُتاب المعاصرين المنتمين إلى مشارب ثقافية مختلفة، إلهامه من إحدى قطع المتحف، فيكتب على شرفها قصيدة أو قصة أو مقالة.

أود أن أشكر «مارك فيشر»، أحد الأمناء السابقين في هيئة متاحف قطر، وهي المجموعة التي تدير متاحف قطر، ومن بينها متحف الفن الإسلامي، لتقدمه بهذا المشروع، وتم بلورة هذا الكتاب بالتعاون مع الكاتبة المرموقة «أهداف سويف»، التي قامت بتحريره. حلم «فيشر» كان أن يعرض هذا الكتاب الأهمية المستمرة للقطع الفنية الجميلة المختلفة التي تعود إلى أزمنة موغلة في التاريخ الإسلامي.

قام فريقنا، مع الدكتورة «أهداف سويف»، بجمع وتنسيق هذه المجموعة من المقالات الرائعة التي تقدّمها «دار بلومزبري للطباعة والنشر» بأناقة في هذا الكتاب. تبدأ كل مقالة بصورة للقطعة الفنية المختارة، مما يساعد القارئ على التعرف عليها منذ لحظات القراءة الأولى. نأمل أن يلقى هذا التزاوج بين الصورة والكلمة صدى جميلًا، وأن يؤكد على دور الأعمال الفنية في حمل القارئ والمشاهد إلى عوالم تحفل بالسلام والوفاق.

خالص الامتنان لكل من شارك في هذا المشروع، وأخص بالذكر الفنانين والمبدعين والكُتاب الذين قدموا لنا كتابًا ينبض بالحياة.







مقدمة

أهداف سويف

إناءٌ من الخزف الأبيض السمني على قاعدة من الجرانيت، مهيبٌ في بساطته. الخطوط الزرقاء الممتدة من الحافة اليمنى إلى المركز تقارب اليابانية في الشكل وقلة الزخرف؛ إنها كتابة عربية من بغداد القرن الثالث الهجري: «ما عُمِل صَلُح».

وراءه، على الجدار، مُعلَّقة كبيرة. أربعة أمتار في مترين ونصف. جميلة. الأشكال الهندسية فيها تُحفُّ بزخارف من الزهور والنباتات، وحول حوافها تدور الجملة: «لا غالب إلا الله» – شعار آخر ملوك العرب في الأندلس – باعثة الحزن في نفوسنا حتى اليوم.

وفي إحدى تلك المفارقات الدالة، أجد السائق الذي أتى بي إلى هنا – وهو فيلبيني – أجد أن اسمه، الذي سألته عنه وأنا أنزل من السيارة، «إدجار بوباديليو». أتأمل المُعلَّقة وأحاول أن أستخلص علاقة ما بين السيد «بوباديليو»، المتحفظ، المهندم، وسمِيِّه المأساوي: أبو عبد الله محمد الثاني عشر، الذي هُزم أمام «فرديناند» ملك الأراغون، و«إيزابيلا» ملكة كاستيل عام ٨٩٧هـ (١٤٩٢م) فقُسِم له أن يُخلَّد في التاريخ باعتباره الملك الذي أضاع غرناطة، آخر ممالك العرب في الأندلس. غادر أبو عبد الله قلعته الحمراء الحبيبة وأزاميل عُماله تنقش في حوائطها: «لا غالب إلا الله لا غالب إلا الله لا غالب...».

وبعد عشر سنوات رجع الحكام الجدد عن الشروط التي على أساسها استسلمت المدينة، وصار على أهل غرناطة من مسلمين ويهود أن يتحولوا إلى المسيحية أو يغادروا. تناثر المواطنون. اختبأ بعضهم، ورحل بعضهم، ورحلت معهم أغراضهم من سجاد وقناديل ومخطوطات وأوانٍ وأقلام، وكل ما نَعرِفه اليوم على أنه من الفن الإسلامي. بعض هذه

القطع موجودة هنا، مشدودة على الحائط، أو مُتخذة أوضاعًا في صناديق عرض من الزجاج المصقول اللامع الذي يخادع بصري.

في هذه الزيارة الأولى جلست أرقب كل قطعة أثرية تهجر صندوقها، تنتشر انعكاساتها على زجاج الصناديق الأخرى، تُغيِّر من لونها ووضعها: فالحصان النافورة (أم هو أيل) – من قرطبة القرن الثالث (وها هو اسم آخر يثير الشجن) – بزينته من الورد الفرنسي الملوكي، وعُرفه المجدول، يشاكس المبخرة المصرية أو السورية؛ ثورية التصميم التي صُنِعت لـ«العالم، العامل، ناصر الدنيا والدين، السلطان محمد بن قلاوون». يتوهج الاثنان بضوء أرجواني، ومن فوقهما تطفو – على شاشة تلفاز – سجادة تدور في شريط لا ينتهي.

أغمض عيني. آخذ نفسًا عميقًا. أفتحهما. أمامي، الحصان البرونزي الصغير يتراجع في دهشة مستمرة، ذيله القصير ملتوٍ، أذناه مشرعتان. أمام عينيه، منعكس على زجاج صندوقه وعلى الحائط لصق المُعلَّقة الأندلسية، ومنافس للمُعلَّقة في الحجم، تُشكِّل السواتر الرأسية والمماشي الأفقية للمتحف إطارًا لأبراج وناطحات سحاب الدوحة، للأفق المعماري الذي بزغ هنا في السنوات القليلة الماضية؛ أفق معماري، مرفأ، وَجهُه للبحر وظهره للصحراء. وعلى الحد بين الصحراء والبحر، هذا المبنى.

يبدأ ناصر الرباط مقاله في هذا الكتاب بشهادة «أي إم پي» أن «فوَّارة» جامع أحمد بن طولون في القاهرة هي التي ألهمته تصميم متحف الفن الإسلامي في الدوحة. إلا أنني، في كل مرة أنظر فيها إلى المتحف، أرى من ورائه، كالظل المُنبئ، جامع السلطان حسن – في القاهرة أيضًا – عظيمًا، وجليلًا، وأصيلًا، ومبدعًا، ومطمئنًا – منذ لحظة إنشائه – لمكانته العالمية كمعمار، وكرمز.

في طريقي من المطار، في نوفمبر ٢٠٠٩، أشار السيد «بوباديليو» (الذي لم أكن أعرف اسمه وقتها)، أشار قائلًا: «المتحف!» تابعت حركة يده، فوقع نظري على الشكل الهندسي الضخم، المُتكعِّب، المُتجسِّم على خلفية الأفق المعتم. قلت: «بالطبع».
سأل: «رأيتِه من قبل؟»
في الواقع لم أكن قد رأيته، لكني رأيته؛ رأيته دون أن أعرف، دخل شكله، ثِقَله، خلسة، إلى وعيي. وضُح لي، في الأيام القليلة التي قضيتها في المدينة، موطنه، إلى أي مدى يوفر المتحف نقطة مرجعية ومَرسًى للعين. عند قدومك من المطار، أو من السوق، أو من وسط المدينة، تجد عينيك تبحث عن الشكل المألوف، تلتقيه، فتستقر، ترتاح على

صلابته. وحين تزداد ألفة مع المكان تجد متعة أيضًا في مشاركته سرًا من أسراره، فهذه الصلابة المكدسة، مثلها كمثل المساجد العظيمة، ثمة احتضان تحتضنه للفضاء يجعل من الدخول إليها تحررًا. منعزلة ومهيبة، هذه المباني، تزداد هيمنةً كلما اقتربتْ منك كتلتها، والتفاصيل تحتل أفقك تمامًا، حتى تأتي لحظة التماس، لحظة الدخول، فتطلقك حرًا. ثم تقدم لك من كنوزها الهبات من أشكال، وتراكيب، وأضواء. وتعدك بالمزيد إن أقدمت أكثر، إن عبرت العتبات الغامضة إلى قاعات العرض. ومن المفهوم تمامًا تكرر ظهور تلك النافذة الضخمة – الحائط الزجاجي لبهو الاستقبال – في مقالات هذا الكتاب: رضوان أحمد، وسعاد العامري، وجمال محجوب. الكل يجد فيها محطة للوصول، نقطة للانطلاق، وجهة للنظر.

هناك، في جوار النافذة الكبرى، كانت نقطة لقائنا بعد كل جولة (حُرّة) بالمتحف، فهكذا اتخذ هذا الكتاب شكله: مجموعة من المشاركين المحتَمَلين، دُعوا إلى زيارة الدوحة، اصطُحبوا إلى المتحف، و– بِرِقَّة – أُطلقوا فيه. وكان المطلوب منهم: أن يقعوا في الغرام.

بعضهم كان قد وقَع: يوسف رخا، وويليام دالرِمبل، وناصر الرباط. ثلاثتهم اختاروا مواضيع كتابتهم وهم في ديارهم. رضوى عاشور أيضًا قالت لي على الهاتف إن هناك «مقلمة» تزورها كلما زارت الدوحة. «أدور حولها». قالت: «كحج صغير». وهناك من جاء، مثل جيمس فنتون، وقد سمع عن شيء معين، فجاء يبحث عنه. وآخرون جالوا في المتحف إلى أن جاءت لحظة أن ناداهم شيء ما: إبزيم، أسطرلاب، كتاب، ورقة شجر.

كان مشروعًا محفوفًا بالمخاطر: ماذا لو وقع الجميع في حُب قطعة بعينها؟ ماذا لو لم يجد شخص ما يحبه؟ ماذا لو...؟ على الرغم من هذه المخاطر الافتراضية، قررنا أن نتوكل على الله.

في يومي الأول في المتحف حزنت على الأشياء: على الصحون عُزِلت إلى الأبد عن السفرة، القناديل عن النور، النوافير عن المياه الجارية. ثم بدأت – كلها – تُكلّمني، تُعلّمني كيف يجب أن يكون هذا الكتاب: سوف يكون تواصلًا، تجاذُبًا لأطراف الحديث، منطقة محررة من تعارضات «الشرق» و«الغرب»، من مفاضلات «العلم/الفن» و«الخبير/الإنسان العادي»، منطقة نستمع فيها إلى أعمال الفنانين القدامى تتحادث مع أعمال زملائهم اليوم، منطقة يُجرى فيها حوار حميم في تنوع من العصور والأعمار والمواقف السياسية والجنس والجغرافيا. ومثل حال مجموعة المقتنيات سيكون حال مجموعة الشعراء والفنانين والمؤرخين والعلماء والمفكرين والمصممين وكتاب القصة الذين – معًا – سيكونون هذا الكتاب.

دعَونا سبعة وعشرين ممن تتميز أعمالهم بالأناقة والتجديد، وهم لا يظهرون – غالبًا – معًا في الحيّز الثقافي نفسه. ثم اتضح أنهم يتشاركون في حُب المغامرة: كانت الدعوة لزيارة المتحف، واختيار قطعة من المعروضات، وكتابة مقال، أو قصيدة، استجابة لها. المتحف، كما كتبت لهم: «يتواءم بشكل خاص مع فكرة هذا الكتاب: أتصور أن هناك قطعة معينة ستجذبك، ستتحدث إليك، أو مجموعة من القطع تطلق سلسلة من الأفكار والمشاعر تُنتِج عندك استجابة في شكل فني أو أدبي. هل تستهويك الفكرة؟».

واستهوتهم.

كانت الردود إيجابية، مُستثارة، مُتحمسة. وكان أولها من إريك هوبزبوم، وشيرين نشأت، وبانكاج ميشرا. فتجلى عندي شعور بـالفال الحلو للمشروع. تفاصيله يُخبِّئها المستقبل، ستضيئها الشرارة إلى أمل أن تشتعل بين كل كاتب والقطعة التي ستستكتبه، لكنني أستشف روحه.

مصمم الكتاب، معز أنور، وصف جزءًا منها حين اقترح أن يكون تصميم الكتاب كالمصحف: مُتحفظ، يميل إلى الصرامة، جمالياته – المُستلهمة من المخطوط الإسلامي – تهدف فقط إلى توفير المساحة المناسبة لعرض العمل الجديد، والقطعة التي نبع منها.

لن أقوم هنا بالعرض المعتاد لكل محتويات الكتاب؛ لتحتفظ الأعمال، قديمها وجديدها، بالحق في أن تدهشكم. سأقول فقط إن أربعة وعشرين شخصًا اختاروا – دون تنسيق – أربعًا وعشرين قطعة متباينة، وكانت استجابتهم لهذه القطع متنوعة بتعدد القطع نفسها.

ثم وقع اختيار ثلاثة أشخاص على القطعة نفسها: صورة «القديس جيروم ممثلًا الحزن»، رسمها فاروق بك ١٠٢٤هـ (١٦١٥–١٦١٦م) من منحوتة لـ«دورر». يأتي جبور الدويهي، وآدم فولدز، ورجا شحادة إلى هذا الاختيار من منطلقات مختلفة، فيُكوِّن كل واحد منهم علاقة خاصة مع الصورة، وما يصلون إليه، عبر تأمل هذا العمل لحظة تحوله من عمل «مسيحي» إلى عمل «إسلامي» يدخل إلى صميم السؤال: أين موقع الإسلام في الفن الإسلامي؟

لم يكن الفن في العالم الإسلامي منفصلًا عن الحياة، فاعتبرت وظائف الفن، كإشباع الحس الجمالي، والحث على تأمل الحياة والتعليق عليها، من وظائف الأشياء التي نستعملها في حياتنا اليومية، والتي اتخذت في العصور الإسلامية

تعددية مبهرة. نراها في المتحف في البوابات والأفاريز الأندلسية المنحوتة الضخمة، في المصافي الرقيقة الدقيقة للقُلَل السورية، لأواني العراق المتحفظة ومجوهرات المغول الباذخة. كانت هذه ثقافة تُقبِل على الاختلاف وتحتفي به. وفي أيام توَسُّعه، كانت روح الإسلام وأفكاره الجديدة لديها القدرة، أينما حلت، أن تضخ الطاقة في الثقافة المحلية وتوقظ فيها الحماسة لإعادة اكتشاف موروثها وفنونها وإعادة تَخيُّل وإحياء ذلك الموروث في أشكال جديدة مفعمة بالحياة.

عبر قاعة عرض، لمحَت عيناي طولًا من الكتان الأبيض، أعرفها كما أعرف فساتيني؛ فقد رأيتها مئات المرات على جداريات المعابد المصرية القديمة. قماش متميز. كنت أعرف، قبل أن أتجه نحوها، أني سأجد طرزًا من لوني الذهب والفيروز يجري بطولها. وها هو. على بطاقة التعريف كتبوا «طراز. مصر. قرن حادي عشر مبكر. كتان حرير». وعلى الخلفية الذهبية الفيروزية كان الخط العربي يعلن، ثم يعلن: «الملك لله».

منذ نحو سبع سنوات كتبت مقالًا حول تجربة النشأة في مصر في ستينيات القرن الماضي، وكيف كانت قناعتنا أننا نعيش على أرض مشتركة، مفتوحة على كل الثقافات. أسمَيت هذه الأرض الـ«ميتزاتيرا»: «أرض خصبة، مساحة من التداخل حيث تذوب حدود كل ثقافة في حدود جارتها وتضيف الأصداء والانعكاسات أعماقًا وأبعادًا، وتبدو الاختلافات مثيرة، محببة، لأننا نراها على خلفية من التشابه والألفة[1]». كتبت هذه الكلمات لتسجيل ما كان يحدث من تراجع عن هذه الأرض المشتركة، لتوثيقها والتمسك بها.

وفي كل مكان في المتحف نرى الأرض المشتركة التي أحدثها الإسلام بين القديم والجديد، تلك المساحة من التداخل والتأثير، استكشَفَها واستزرعها فنانو أزمنتهم، فكانت أثرى مما يمكن أن تكونه أي أرض منعزلة. ولعل السمة الأساسية في التوجه، في البرمجة الذهنية، التي فجرت كل هذا الزخم الإبداعي هي القدرة على احتواء وجهات نظر متعاكسة والاحتفاظ بها في حالة من التوتر الخلاق، «كأجزاء من كل»، كما يلاحظ تاش آو، «وليس كتيارات متضاربة».

في الجملة المنقوشة على مبخرة السلطان محمد بن قلاوون، تلك التي حدثتني في يومي الأول، مثال واضح لهذه الازدواجية الخلاقة: «العالِم، العامِل، ناصر الدنيا والدين»، لا إشكالية هنا، بل تصر الكلمات النمطية أن المثالية تكمن بالتحديد في أن تكون «عالِمًا» ثم «عامِلًا» ناصرًا للدنيا، وللدين.

أكتب هذه المقدمة اليوم، في شرفة بيتي في القاهرة، وأكاد أتبين، من جديد، الأرض المشتركة، هناك، في الأفق. وأشعر أن كل كلمة نقولها، كل فعل نقوم به، يدفعنا إما نحو تلك الأرض، وإما بعيدًا عنها. وأعاود التفكير في الرسائل التي استشعرتها في يومي الأول في المتحف.

هذا الكتاب، والخطوات التي استولدته، حاولت أن تُمَثِّل، بل أن تكون، مُثلَ وطموحات وزهوة واتساعَ وخصوبة وتجميعية الثقافة الإسلامية، وقدرتها، في أحسن أحوالها، على أن تحفز إلى الأفضل كلَّ من يعيش ويعمل في إطارها، بصرف النظر عن منشئه ومعتقده. هذا هو ما تقوله لنا مجموعة مقتنيات متحف الفن الإسلامي في الدوحة. وهذا ما تعود إليه هذه المقالات مرة بعد مرة، سواء كانت تحتفي به، أو يؤسيها فقدانه المؤقت.

فقدان مؤقت فقط. فقد عاد أبو عبد الله الغرناطي إلى البلاد العربية، ظهر لي على هيئة عامل وافد، يقود السيارات في الدوحة، حيث يقف متحف الفن الإسلامي بين البحر والصحراء، منارة على الطرف الشرقي لعالم عربي يعيد اكتشاف إمكانياته وروحه الأصيلة.

قد تكون هذه القطع الفنية مُبعَدة عن مواطنها وعن وظائفها اليومية، لكن وظيفتها التي لا غنى عنها اليوم هي أن تذكرنا بعنصر أساسي ومركزي في تراث العالم، بتوجه ذهني، بعبقرية ثقافة استطاعت – في قارات العالم القديم الثلاث – أن تجمع الاختلافات، بل التضاد، وتحفظهما في توازن يُعيد خلق العالم جميلًا، ومفيدًا، ومتجددًا.

القاهرة، في مايو ٢٠١١





علية الجد

رضوان أحمد

علية الجد هي السفر عبر الزمان.
مجموعة مُتراكمة من غنائم الحرب النفيسة،
وفضاء ذهبي الغبار.

كان سيد الكوكب، كما تعلمون،
شاعرًا، وطبيبًا،
تقنيًا، حار الدماء،
دقيق الأحلام،
وأحد متفائلي «السماء الزرقاء».

حنكته وقوته أخجلتاني..
حتى ونحن ندفنه.

وكأن الذي سقط جالوت، أو رئيس قوم،
لا يزال تابوته يعمق مفهوم العائلة لديّ؛
فرائحة العظمة تظهر جلية ومألوفة هنا،
وعادية كما رائحة الصرف والجبن في الخارج،

والعقل متخم حتى العمق.
حتى اختمر في الظن
أنها لطالما كانت هكذا.

وأبعد من هذه النفحة المتدلية من إله، عسر هضم.
لا لقمة تتسع لها المعدة أو تثبت فيها،
سواء ارتد الفك للخلف، أو انتفضت الأحشاء.
لا شيء من هذا سيبقى معي، ولا شيء منه سيغذي.
فصرت أتشمم وأتذوق في سعيي عن أدلة،
في كل زاوية من كل صورة،
بلسان ممدود.

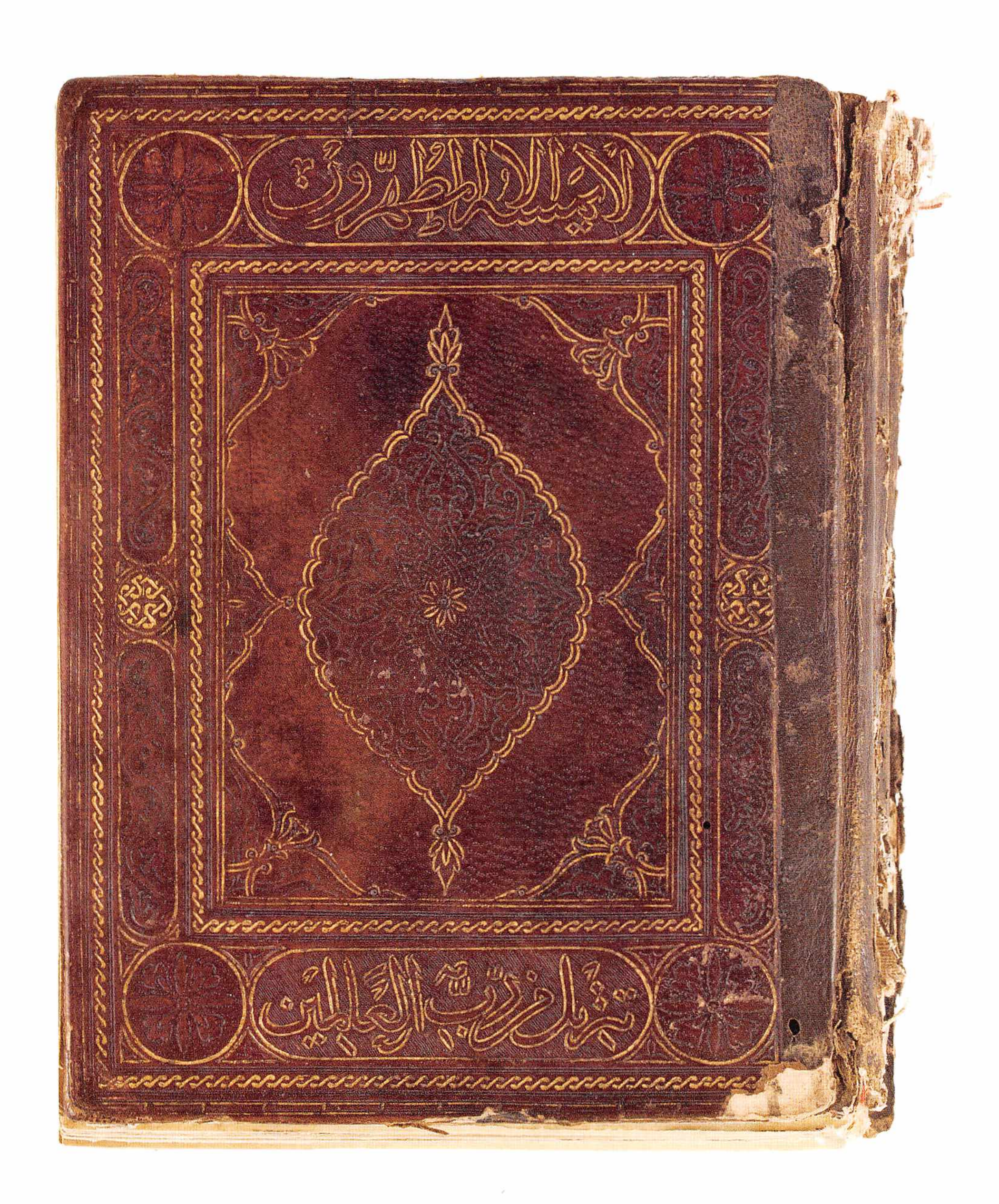
«تشهد الأطلال أن النصب كان عظيمًا»، بيد أن غبار
الردم لن يعود ليبني من أجلي،
فالإمبراطورية تعني «دارث فيدر»،
والسيوف للعفاريت والأقزام.

أنا اشتقاق، احتمال، ناتج سلعة،
أقتفي أثر الأشباح من أجل فتات مجد..
مكانه محلات الهدايا التذكارية.

وفي انتظار فتات ندف الثلج..
يجف لساني الممدود،
فيما تسيل دمعة وتدغدغ خدي،
راشقة الشاشة الفضية الصدئة بدراما ما.
أبتلع ريقي، أُصلح هندام قميصي، أشعر بالغباء.
«تلك هي مساهمتي... وحسنًا فعلت».
أستدير لأرحل.

في النهاية، لعل ترك هذه العلية هو الأفضل.
وبينما دوامة الفخر والخزي والصغر..
تصخب في صدرك، تواجه..
نافذة ماردة جبارة مفتوحة على السماء،
تنسج حلم المشهد البلوري الممتد،
الآن وقصصه خلف ظهرنا،
يدعونا الأفق، لنحت تفاؤل «السماء الزرقاء» من جديد.




لا يمسه إلا المطهرون
تنزيل من رب العالمين

الرحلة

بانكاج ميشرا

ثمة جملة من «رحلة» ابن بطوطة لصقت بذاكرتي لسنوات بعد أن قرأتها لأول مرة في أثناء إقامة لي طالت في باكستان. ترد الجملة في معرض وصف الرحّالة المغربي من القرن الرابع عشر الميلادي، قافلة حُجاج كانت تسري ليلًا تحت ضوء المشاعل الموقدة في منطقة تحيط بها أخطار قُطّاع الطرق. كتب ابن بطوطة يقول: «كان الناس يمشون وكأنّ سعيهم بين الكواكب السيّارة التي تُنير أغوار الظلمة، والتي تجعل من الأرض في لمعانها مُنافسًا لنجوم السماء».

تتفاعل تلك الكلمات البسيطة فتستحضر مشهدًا متألقًا، إذ تجعلك ترى الركب يمضي في طريقه المُلتوي في الصحراء تحت قبة مترامية، حالكة، وتشعر بالأقدام ذات الصنادل تغوص في الرمال، كما تسمع رنين أجراس الجمال، وتكاد تشعر بمصاحف القرآن الكريم في صناديقها وسجاجيد الصلاة تصعد وتهبط معًا في إخراج الجمال.

وهنا في متحف الفنون الإسلامية بالدوحة يوجد واحد من تلك المصاحف المحمولة، والذي يدلُّ حاله على المعاملة الخاشعة التي لقيها على امتداد ما يقرب من ألف عام. المصحف الذي جاء من الشمال الإفريقي يعود تاريخه إلى القرن العاشر الميلادي، وهو مكتوب بالخط الكوفي نسبة إلى ما يُعدُّ اليوم بلدة عراقية صغيرة، وإن كانت ذات يوم منارة للمعرفة الإسلامية، وذات شهرة تضارع تلك التي تمتعت بها المدن التجارية من قبيل الفسطاط والبصرة في العصور الوسطى «العربية».

أما التجليد المغربي للمصحف ولسان الغلاف والتزويقات المُذهبة، فهي من فترة لاحقة، وعلى الأرجح من القرن الخامس عشر الميلادي. وتوحي فخامتها بسلسلة من المقتنين النبلاء، وعدد من رحلات الحج إلى مكة من إحدى مدن الشرق الأوسط المتألقة، مثل بغداد، أو دمشق، أو القاهرة، أو ربما من مدن أبعد من ذلك، من جنوب شرق آسيا، أو الصين، أو إندونيسيا.

إن أشد ما يسترعي انتباهي هو الخط الكوفي الجميل ذو الخطوط الحادة، فالخطوط الرأسية قصيرة وسريعة، ولكنْ ثمة طموح كامن في خطوطه المستطيلة. ومما يُقال إن الخط الكوفي كان هو الذي أملى شكل المصاحف المُبكرة؛ لأن خطوطه الأفقية كانت تحتاج إلى صحائف عريضة تناسبها، إذ حقًّا تظل تلك الأحرف المتداخلة تمتد وتمتد، حتى تظن أنها تشتاق أن تلاقي أفقًا غير منظور. وبعد ألف عام يبدو الخط الكوفي، وكأنه كتابة أناس واثقين أنهم يستطيعون إيصال رسالتهم الفريدة إلى أقصى أركان الكرة الأرضية.

وما زالت نجاحاتهم تبعث على الدهشة حتى اليوم. ففي سنة ٦٢٢ ميلادية، وهي السنة الأولى في التقويم الهجري، أسس النبي محمد والعصبة المؤيدة له أول مجتمع من المؤمنين في بلدة صغيرة في الجزيرة العربية. وبعد أقل من قرن، نرى العرب المسلمين في إسبانيا. ما أبعد الشقة بين ذلك وبين المسيحية التي ظلت دين أقلية مضطهدة طوال قرون بعد موت المسيح! وتسقط إمبراطوريات عظمى (الفرس والرومان) أمام الزحف النشط لجماعة المسلمين، وسرعان ما يصبح الإسلامُ الرمزَ الجديد للسلطة من جبال «البرانس» إلى «الهمالايا». على أن النظام الذي وضع الإسلام أسسه لم يكن مجرد نظام سياسي أو عسكري، ذلك أن فاتحي القدس وشمال إفريقيا والهند قد جاءوا بحضارة جديدة لها أُسسها اللغوية والتشريعية والإدارية الخاصة بها، ولها أيضًا فنونها ومعمارها ومعاييرها الجمالية النابعة من ذاتها.

استعارت الحضارة الإسلامية – مثلها مثل غيرها من الحضارات – من تلك السابقة عليها (الهندية والساسانية والهلينية)، إلا أن ما يضفي عليها وحدة وكليّة مدهشة لهو لسان القرآن العربي، لغة العقيدة الفصحى، كما هي لغة الشريعة والعبادات والتاريخ والشعر والجمال. وهكذا، فإن الشبكات التجارية الممتدة وطرق الحج المؤدية إلى مكة من كل أرجاء العالم تؤكد جميعًا وحدة «دار الإسلام». فلدى المسلم، سواء كان في المغرب أو الهند أو جاوة، يحتفظ التاريخ بمغزاه الأخلاقي، الروحي والدنيوي، ذلك المغزى الذي يمكن أن يُنظر إليه باعتباره تمثلًا تدريجيًا للمخطط الإلهي. أما «دار الحرب» (أو أرض الكفار)، فهي لا توجد إلا على هامش العالم، غير معروفة وبلا أهمية.

ولا يحلُّ القرن الثالث عشر الميلادي حتى يقتحم الغزاة المغوليون هذا العالم المكتفي بذاته، خاتمين بذلك العصر الكلاسيكي للإسلام. ولكن لا يمضي نصف قرن حتى يعتنق المغول الإسلام ويصبحوا من أشد دعاته حميّة. ويكشف الإسلام عن قدرته على التجديد على نحو ما نرى في الطرق الصوفية التي تنتشر في أرجاء العالم الإسلامي، قادحة شرر ميلاد جديد للديانة في غير ديار الإسلام هذه المرة. وعلى مدى قرون عدة يبدو وكأن المخطط الإلهي للعالم قد وُضع موضع التنفيذ العملي.



لم أكن أعرف من هذا التاريخ سوى النذر اليسير عندما قرأت رحلة ابن بطوطة لأول مرة. كنت آنئذ في باكستان أحاول – مثل الكثيرين غيري من الصحفيين – أن أنتقل عبر ممر خيبر إلى أفغانستان؛ حيث كانت جماعة «الطالبان» بسبيلها إلى تدمير تمثالي بوذا في «باميان». وكنت قد شرعت في تحبير كتاب عن البوذا، وكنت أقرأ مفتونًا كيف أن القوافل التجارية كانت تسافر بأفكاره من شمال الهند إلى آسيا الوسطى. كما كنت قد زرت في باكستان بعض المواضع التي بنى فيها التجار أديرة بوذية عظيمة. وكنت في غاية من الانزعاج والاكتئاب أمام إمكانية تدمير تمثالي باميان، ذلك الموقع الأثري العريق الشاهد على انتقال البوذية إلى الشرق (الغرب).

لم يكن لبشاور من تأثير عليّ سوى أنها جعلتني أقفل راجعًا إلى فندقي وإلى الكتاب المنتظر في غرفتي، فالقصة الرومانسية الشائعة عن تلك المدينة، التي كتب عنها الصحفيون الغربيون منذ خمسة عشر عامًا، عندما كان الجيش السوفيتي في أفغانستان على مَبعدة أربعين ميلًا لا أكثر يساند حكومة شيوعية، وحين كانت بشاور مدينة الخط الدفاعي الأول للمجاهدين المدعومين من قبل الولايات المتحدة وحلفائها، ذلك الزمن حين كان الصحفيون الأمريكيون والأوربيون يتقربون إلى «المجاهدين»، ويسمحون أن تُلتقط لهم صور إذ يجرُّون جاهدين قاذفات الصواريخ أو أشولة الهيروين الضخمة، هذا الافتتان الوضيع بالخطر على حساب الآخرين لم يكن على ذائقتي.

كنت لا أرى إلا الدخان المُهيج للعيون، المتصاعد من إطارات السيارات المحترقة التي كان اللاجئون الأفغان يتحلقون حولها طلبًا للدفء، والأطفالَ المتسولين ذوي العيون المذهلة الخضرة، ومدمني الهيروين المتكومين على الأرصفة المتكسرة. كان رد الفعل الناجم عن حركة الجهاد المضادة للسوفييت لا تزال شهور تفصل بينه وبين الوصول إلى «المركز التجاري العالمي» في نيويورك، إلا أن بشاور بلاجئيها المعدمين، بكبار تجار المخدرات فيها، بمدمنيها، ومجرميها، ومتعصبيها الذين يلقون بالحمض الكاوي في وجوه السافرات من نسائها، بشاور تلك كانت نسخة مصغَّرة من الدمار الهائل الذي كان قد حلَّ فعلًا بالباكستان.

وعلى بعد عدة أميال خارج المدينة توجد مدرسة تعليم القرآن، حيث تلقى الكثير من زعماء طالبان تعليمهم، والتي لا تزال تُخرِّج العديد من جنودهم. هنا يجلس الصبية الذين لا تتعدى أعمار بعضهم خمسة أعوام، والذين يأتون من أماكن قد يبعد بعضها حتى حدود أوزبكستان، يجلسون في صفوف منتظمة في أحد الأفنية يحفظون القرآن.

العلم بالقرآن وبحياة النبي كان دومًا من متطلبات الخلاص الروحي. فكما قال ابن خلدون، معاصر ابن بطوطة العظيم، في «المُقدمة»: «صار القرآن أصل التعليم الذي ينبني عليه ما يحصل بعد من الملكات». وفي الوقت ذاته، فإن الإسلام

قد أكد أهمية ضروب التعليم الأخرى، مثل العلوم والطب والتقنيات؛ فقد نصح النبي بطلب العلم ولو في الصين. كما أكد ابن خلدون أن «الرحلة لا بد منها في طلب العلم لاكتساب الفوائد والكمال بلقاء المشايخ ومباشرة الرجال». إلا أن أولئك الصبية في المدرسة الواقعة بالقرب من بشاور، المنحدرين من عوائل معدمة أو متدينة، أو الاثنين معًا، كان قدرهم أن يصبحوا وقودًا لحروب جهادية لا ناقة لهم فيها ولا جمل.

ولذلك انسحبت أعمق وأعمق داخل كتابي. فها هنا في صفحات «الرحلة» كان ثمة عالم إسلامي آخر لديه الثقة في تمام ذاته وفي انتصاراته. وبسبب نشأتي في الهند، حيث كسر الاستعمار البريطاني شوكة المسلمين في القرن التاسع عشر، لم يتسنَ لي أن أرى إلا بعض جوانب تحلله، أما في باكستان، فقد كان بمكنتي أن أرى تحديًا عدميًا لجور السلطان الأوربي. وكان كتاب ابن بطوطة هو الذي طبع في وجداني أن الإسلام كان ذات يوم يُشكّل عالمية لا تقلُّ حيوية ولا جاذبية عن العالمية التي يطرحها الغرب في زمننا.

كان العالم الإسلامي في القرن الرابع عشر الميلادي قد بلغ درجة من الوحدة والتوسع، حتى إن ابن بطوطة كان يجد قاعدة مركزية مشتركة من المعارف والواجبات الدينية أينما قادته رحلاته. وكان بإمكانه أن يجد لنفسه وظيفة في كلٍّ من دلهي وغرب إفريقيا، كما الحال مع خريجي جامعة هارفارد اليوم في مجال إدارة الأعمال. وكان قد قابل هنودًا مسلمين في غرناطة التي كانت قد وقعت في يد المسيحيين آنئذ، وكانت أشعار سعدي تُنشد في مدينة «هنغزو» الصينية. أما في «فوزو» فقد صادف ابن بطوطة رجلًا من بلدة قريبة من «طنجة».

في وقت لاحق، حين بدأت أتوسع في قراءة التاريخ الإسلامي، اتضح لي أن ابن بطوطة نفسه كان يقف على أعتاب صحوة جديدة ومزيد من التوسع الإسلامي. ففي بلاد فارس وفي تركيا وفي الهند كان ثمة سلالات ملكية وإمبراطوريات مفعمة بالحيوية الثقافية على وشك أن يبزغ نجمها، وكان مقدرًا لها أن تتجاوز في قوتها السياسية وحسها الجمالي الرفيع أمجاد دمشق وبغداد. وكان مقدرًا للإسلام أن يمعن في الانتشار شرقًا، إنما هذه المرة بواسطة الطرق الصوفية. وصارت المعرفة تنتقل إلى المجتمع ومن جيل إلى جيل وإلى البلاد الأجنبية، ليس فقط عن طريق العلماء، وإنما عامة المسلمين أيضًا. وكان للعالم المتنقل وللتاجر كما لصلاة الجمعة من الكوفة إلى كاليمنتان أن تضفي على الإسلام خاصية جديدة هي محموليته وسهولة انتقاله.

تعلمت أيضًا كيف أن الغرب – بعد قرون من التخلف الثقافي والتقني – تمكن من اللحاق بالعالم الإسلامي، ثم لم يلبث في القرنين التاسع عشر والعشرين أن بدأ يبسط هيمنته السياسية عليه. وقد سجّل شاعر من شمال الهند، يُدعى

عبد المجيد دريابادي، إبّان قيامه بالحج إلى مكة في سنة ١٣٤٧هـ (١٩٢٩م)، كيف أن حضارة الغرب الحديثة التي لا تُقهر، والرد الإسلامي الأصولي عليها، لم يسلم منهما حتى أكثر المواقع الإسلامية قداسة. ففي عام ١٣٣٤هـ (١٩١٦م) كان الشريف الحسين، ذو الميول الغربية، يحكم مكة، وكان نشيد المارسييز الفرنسي يُعزف، بينما يتقاطر الحجيج إلى جبل عرفات. ولكن لا يحلُّ عام ١٣٤٣هـ (١٩٢٥م) حتى تكون الأسرة السعودية، الوهابية العقيدة، قد سيطرت على شبه الجزيرة العربية. إلا أن الاستعمار البريطاني، كما يذكر دريابادي، كان لا يزال يسيطر على الطرق البرية والبحرية إلى الجزيرة العربية، وكانوا قد ساعدوا في خلع الخليفة العثماني عن عرشه. وقام السعوديون الوهابيون القساة بتدمير مواقع كانت مقدسة لدى المسلمين الآتين من الهند، وأدى ما فرضوه من حظر على العادات القديمة إلى انقسام المجتمع الإسلامي. وفي الوقت ذاته كانت البضائع الغربية، بما فيها حُصر الصلاة والمسابح، تغرق أسواق المدينة المنورة.



ثمة تاريخ كامل ما بين الصورة التي يقدمها ابن بطوطة وتلك التي يقدمها دريابادي، حين بدا وكأن العالم قد أخذ فجأة ينتهج نهجًا مستقلًا عن مخطط رب القرآن، مرجحًا ميزان القوة بشكل سافر في صالح «دار الحرب». فما انتصف القرن التاسع عشر حتى كانت الأمم الغربية تهيمن بالحكم المباشر أو غير المباشر على أقصى أطراف العالم الإسلامي، في آسيا الوسطى كما في إندونيسيا.

وفي هذا الوقت بدأ الكثير من المسلمين يشعرون أنهم يعيشون في عالم لم يعد متزامنًا مع المخطط الإلهي، إن تاريخًا مجيدًا قد انحرف عن مساره. وأخذ الشك يراودهم أن تقاعسهم عن سلوك طريق الإسلام «القويم» كان هو المسؤول عن إخفاقاتهم السياسية، وهي النغمة التي لم تلبث تعاود التردد مرة بعد مرة في التاريخ الحديث للبلاد الإسلامية، باعثة إلى الوجود بالعديد من الحركات الأصولية الهادفة إلى العودة إلى شكل طاهر من الإسلام. وفي الغرب يُفرخ العنف السياسي الذي انتهجه بعض هؤلاء الأصوليين صورة كاريكاتيرية للإسلام، حيث تصبح كل «مدرسة» معملًا لإنتاج الانتحاريين، وتُختزل الشريعة إلى رجم النساء بالحجارة حتى الموت. على أن هذا الجهل

المتمثل في عناوين الصحف يعتّم على حيوية الإسلام وديناميته المتواصلة حتى اليوم، والتي يغلب أن توجد بين عامة المسلمين أكثر مما بين السياسيين المتحدثين باسمهم.

يبقى الإسلام أسرع الأديان انتشارًا في العالم، والسبب في هذا هو مرونته المدهشة (وإن قلَّ الحديث عنها)، وقدرته على التكيف مع الظروف الجديدة. ولا يزال الحج والعمرة يؤكدان على مظهر السيادة العالمية المتاحة «للأمة» الإسلامية. ولا تزال شبكة «المدارس» والمؤسسات الخيرية في حال توسع. ولا يني الوعّاظ والمبشرون الجُدُد يظهرون على المسرح حتى في أقل البيئات ترحيبًا، كما الحال في الغرب العلماني. وهم إلى هذا كثيرًا ما يستخدمون أدوات الحداثة، بدءًا بأشرطة المسجلات إلى تلفزة الأقمار الصناعية والشبكة العنكبوتية، لكي ينقلوا فهمهم للقرآن. ومن هنا نرى «الاجتهاد» – ذلك المجهود غير المنقطع لإيجاد تفسيرات للقرآن تخاطب العصر، والذي يتواصل جدل فقهاء التلفاز حوله إلى ما لا نهاية – نراه في حال ازدهار فوق موجات الأثير. ومن ناحية أخرى، فإن الوهم الأيديولوجي أن المسلمين سينقلبون علمانيين، إذ ينصرفون إلى ارتداء الملابس الغربية ومنتجات دور الأزياء العالمية، قد ثبت أنه عارٍ من الصحة.

ومن المقطوع به أننا لا نستطيع أن نهوّن من سلطان الإسلام الشعبي وجاذبيته في أقدم مراكزه. لقد كان الصوفية من بين أهم ناقلي الإيمان في مناطق جد مختلفة، مثل الشمال الإفريقي والأناضول والبنغال وسومطرة. استعار الصوفية طرائق عبادة من التراثات الروحية الأخرى، وأصبحت الأضرحة الحاوية لرفات القديسين، أو لشعرات من لحية النبي، محطّات متقدمة للإسلام. وكان الهندوس والمسلمون يؤدون طقوس عباداتهم بعضهم في معابد بعض في كل أنحاء شبه القارة الهندية. وإن إحدى أقوى ذكريات الطفولة عندي لهي عندما زجَّ بي والداي الهندوسيان البراهميان في غمرة جمهور في حالة وجد صوفي عند ضريح القديس المتصوف «معين الدين شيشتي» في «أجمر». وإذ كنت أزور باكستان في العام الماضي بعد ما يقرب من عشرة أعوام على بدء «الحرب على الإرهاب» وما جلبته من مصائب، ما كان أشد دهشتي إذ لقيت نفسي مرة أخرى في ذلك العالم الكوزموبوليتاني القديم.

في رأي سياسيي الغرب وصحفييه، في حالهم شبه الهستيرية، أن طالبان كانوا قاب قوسين أو أدنى من الاستيلاء على باكستان، إلا أنه لم يكن ثمة مؤشر واحد على ذلك عند ضريح الشاه حسين، شاعر القرن السادس عشر الأشهر، الذي يضطجع في قبره مع صديق له هندوسي (والبعض يقول إنه كان عشيقه)، على مشارف لاهور. يكون الوصول إلى السوق الشعبية في لاهور عن طريق شبكة متشعبة من الحارات المظلمة المهجورة والتي لا تنذر بخير. إلا أنك إذا ما وصلت، حيّاك مهرجان من الأضواء والألوان والضوضاءات. وتُعدُّ السوق حجر الزاوية في فصل الربيع في لاهور،

وشاهدًا على الماضي التعددي العريق للمدينة. كانت الحواري المؤدية إلى الضريح تضجُّ بجماعات من الشبان يرقصون في بناطيلهم الفضفاضة وأقمصتهم التقليدية الطويلة، وكل مجموعة تدور حول طبَّالها القارع طبله بحماس محموم. وكانت وجوههم الراشحة بالعرق تلمع في ضوء المصابيح البيضاء المتدلية فوق الأكشاك التي تبيع اللُّعب الخشبية والأواني الفخارية والحلوى التي تنزُّ عسلًا والخبز المقلي الأشبه بالبيتزا، وإلى جانب هذا كله – نعم! كانت تُباع أيضًا المصاحف جميلة التجليد.

كان أغلب جمهور المحتفلين الصاخبين من الطبقة المتوسطة الدنيا، ولذا كان رفيقي الباكستاني، ابن الطبقة العليا، غير مرتاح وسطهم. قال لي يائسًا في المساء السابق: «إن الناس في باكستان لا يريدون الإقرار بالخطر الطالباني. إننا لا نريد أن نعترف بما يفعلونه في باكستان». ولكن ها هنا كان يجري احتفال بالصداقة بين مسلم وهندوسي، يعود قرونًا إلى الوراء. ها هنا كان ثمة دليل حي على الطبيعة الاشتمالية، الضامّة للجميع، للإسلام في جنوب آسيا. وللحظة شعرت بالرضا، فلربما تكون الحضارة الإسلامية العالمية القديمة قد مضى عهدها، وبادت مدنها – الحيرة وبلخ وبغداد – إلا أن الإسلام لا يزال يقدّم أسلوبًا فعالًا للوجود في العالم لأتباعه على تعددهم واختلافهم.

مَن يعلم؟ ربما نكون على شفا عصر كوزموبوليتاني إسلامي جديد، عصر يكون له من المغزى ما كان للحضارة الصوفية التي حلَّت محل الخلافة التي قضى عليها المغول. لم يكن في وسع الخطاطين الذين خطُّوا هذا المصحف في القرن العاشر، ولا في وسع ابن بطوطة إذ قام برحلته بعد بضعة عقود لا أكثر من الغزوات المغولية، لم يكن في وسعهم التكهن بما ستأتي به القرون التالية. ولكننا نحن – الذين انضممنا إلى قافلة التاريخ متأخرين، بحيث نستطيع أن نشهد حتى الغرب الجبّار تنحسر قوته – نعرف مدى هشاشة مسلَّمات عصرنا وافتراضاته. حقًّا، إن النهضة الآسيوية وبزوغ مدن جديدة من الدوحة إلى جاكارتا كمراكز للتجارة والثقافة ليذكِّرنا أن الآفاق التي كشف عنها ذات يوم النَّص القرآني في بلاد الرافدين في القرن العاشر لم تُبلغ بعدُ، ولا حتى دخلت بوضوح في مجال الرؤية. إن المدى الهائل والمتنوع الذي يتحرك فيه هذا الدين ذو الأربعة عشر قرنًا إنما قد بدأ لتوِّه يدخل في حيز البصر. ولست أشك في أن الأجيال القادمة سوف يكون لديها دلائل أكثر شمولًا على طواعية الإسلام ومرونته.

وأمر أهلك بالصلوة واصطبر عليها لا نسلك رزقا نحن نرزقك
والعقبة للتقوى وقالوا لولا يأتينا بآية من ربه أولم تأتهم بينة
ما في الصحف الأولى ولو أنا أهلكنهم بعذاب من قبله لقالوا ربنا
لولا أرسلت إلينا رسولا فنتبع آيتك من قبل أن نذل ونخزى قل كل
متربص فتربصوا فستعلمون من أصحب الصرط السوى ومن اهتدى

[illegible]

بسم الله الرحمن الرحيم اقترب للناس حسابهم وهم في غفلة
معرضون ما يأتيهم من ذكر من ربهم محدث إلا استمعوه وهم
يلعبون لاهية قلوبهم وأسروا النجوى الذين ظلموا هل هذا إلا بشر
مثلكم أفتأتون السحر وأنتم تبصرون قل ربي يعلم القول
في السماء والأرض وهو السميع العليم بل قالوا أضغث أحلم
بل افتريه بل هو شاعر فليأتنا بآية كما أرسل الأولون ما آمنت
قبلهم من قرية أهلكنها أفهم يؤمنون وما أرسلنا قبلك إلا رجالا
نوحي إليهم فسئلوا أهل الذكر إن كنتم لا تعلمون وما جعلنهم
جسدا لا يأكلون الطعام وما كانوا خلدين ثم صدقنهم الوعد
فأنجينهم ومن نشاء وأهلكنا المسرفين لقد أنزلنا إليكم كتبا
فيه ذكركم أفلا تعقلون وكم قصمنا من قرية كانت ظلمة وأنشأنا
بعدها قوما آخرين فلما أحسوا بأسنا إذا هم منها يركضون
لا تركضوا وارجعوا إلى ما أترفتم فيه ومسكنكم لعلكم
تسئلون قالوا يويلنا إنا كنا ظلمين فما زالت تلك دعويهم حتى جعلنهم





كتاب صور الكواكب

تاش آو

تجربتي في المدرسة لم تكن ناجحة. منذ اللحظات الأولى فيها كرهت النظام الصارم، والتعلم بالتلقين والحفظ (فلم تكن ماليزيا في أواخر السبعينيات مكانًا يأخذ بالأفكار الجديدة)، كرهت «بلطجة» الأولاد، والتنافس. قضيت كثيرًا من الوقت أحدق من النوافذ، أسجل دون اهتمام كبير تلك الشجيرات الخضراء، والمجاري العميقة للأمطار الموسمية التي رسمت الحدود بين ملاعب المدرسة والضواحي المحيطة بها. وكانت العواصف الماطرة هي أفضل أوقاتي؛ فضجيج المطر على أسطح الزنك يدوي فلا تسمع أصوات المعلمين، والكهرباء كثيرًا ما تنقطع بعد أول ضربة برق، فيتركوننا في حالنا، نرسم رسومات «ممنوعة»، أو نتبادل بطاقات كرة القدم في العتمة، إلى أن يتوقف المطر.

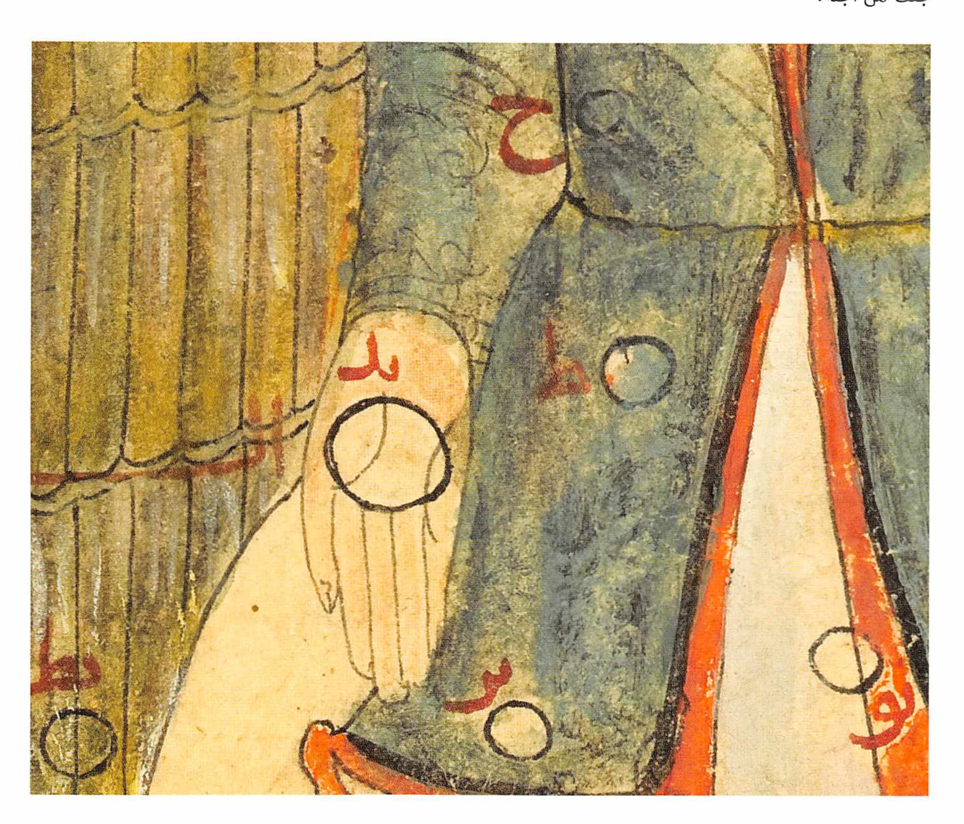
كان التاريخ الذي درسناه في المدرسة الابتدائية مكررًا، وكان مفروغًا منه: بدأ تاريخ بلادنا مع تأسيس إمبراطورية الملايو والتي كان مقرها في ملقا، في منتصف المسافة بين الطرق التجارية الواصلة ما بين الصين وبلاد العرب، وقد تمخض ذلك التبادل الثقافي عن بوتقة تنصهر فيها الثقافات. أُثرِي ذلك التنوع وزاد تعقيدًا مع وصول الثقافات الأوربية في وقت لاحق. وكانت هذه الأمور تدرَّس لكل طفل في كل مدرسة حكومية ماليزية، حينها. لقد تربينا في ثقافة نشأت من مصادر متعددة، ولم يكن أحد يشكك في هذا التراث أو يتساءل بشأنه، ولا كان شيئًا استغربناه؛ في تلك السن، كان مجرد معلومة مملة، نعيدها ونكررها. وهكذا، أيضًا، كانت حصص الخط التي نحضرها مرتين في الأسبوع، في الخط العربي، «الجاوي». كانت كل هذه أمور علينا أن نمر بها – كتلاميذ ماليزيين نجباء – من قبيل الواجب. لم أستغرب يومًا، ولو مرة واحدة، أنني – وأنا من عرق صيني – أتعلم خطًّا عربيًّا، فهو ما كان الجميع يفعله؛ كان جزءًا طبيعيًّا مما نعيه من تاريخنا، من نسيج ثقافتنا العجيب بكل ما فيه من الخيوط المتداخلة، فلم يكن باستطاعتنا تمييزه كلون مختلف.

في السنوات الثلاثين التي مرت منذ أيام المدرسة الابتدائية تلك، بدأت هذه الخيوط في التفكك، مثلها مثل الكثير من الترابطات في العالم من حولنا. أصبحت الفروق بين الثقافات المختلفة التي شكلت هويتي ملحوظة على نحو متزايد، وقد أطلقها لهيب الدين والمال. وهي مشكلة لم تطل ماليزيا وحدَها؛ فالعالم، بعد الحادي عشر من سبتمبر، أصبح – فيما يبدو لي – أكثر عدوانية في اتجاهه لرؤية أوجه التمييز والاختلاف بين الناس بدلًا من أوجه التشابه. ويرى العديد من المحللين أنه من غير المُجدي، بل إنه ضرب من المثالية، أن يحاول أحدٌ السعي لاستعادة الأرضية المشتركة؛ لأن العالم معقد، والتعقيد يتطلب صراعًا – حتى بلد صغير مثل ماليزيا يقع في دوامة التنافس على المصالح – أليس هذا واضحًا؟ ومع ذلك، ومن حين لآخر، يحدث شيء يذكرني ببدايات تكوين بلادي ونشأتها، وبأصل وأسباب وجودنا جميعًا: ولم يكن الصراع.

لم يحدث إلا نادرًا، أن رأيت شيئًا يلخص تداخل الثقافات بمثل قوة – وجمال – كتاب «صور الكواكب». يعود تاريخ هذا الكتاب إلى عام ٥١٨هـ (١١٢٥م)، وهو جزء من التراث الشهير لعلم الفلك العربي: المعرفة بالنقاط الثابتة في السماء، ودلائل الملاحة، التي سرعان ما هَدَت التجار المسافرين عبر البحار إلى جنوب شرق آسيا، حيث لم يقتصر تأثيرهم على التجارة فحسب، بل بشروا السلاطين المحليين بالإسلام وأدخلوهم فيه، فبدأوا في تأسيس بلد جديد. عندما مررت أمام الكتاب أول مرة، لم يكن فقط جماله هو ما لفت نظري وأسَر اهتمامي، بل شعوري بمعرفتي به، وأُلفتي معه. خبرتي بالمخطوطات الفارسية محدودة جدًّا، ومع ذلك شعرت بأنني أعرف هذا الكتاب، كما لو أنه كان موجودًا في مكان ما في تلافيف تكويني المغبرة. ربما أيقظت هذا الشعور بعض الكلمات التي تصف الكتاب، والتي ضربت على وتر حساس في داخلي (نجوم، استكشاف، رحلات بحرية)، أو ربما كان الأصل العرقي غير المؤكد للشخص المرسوم (كأنه آتٍ من الشرق الأوسط، أو ربما الهند؟ أو وسط آسيا؟ أو ربما الصين؟).

فيما كنت أجول في متحف «أي إم پي»، بدأت أعاني من «إرهاق الجمال»، من الإفراط في تناول المُلهمات. فالمرء يحتاج الكثير من الوقت ليبدأ، فقط، في استيعاب المبنى: هذه الدراسة في إمكانيات واكتمال النور؛ كأنه، وتصميمه، نابعان من نوع من الهندسة المُقَطَّرة. ثم هناك ذلك التحول الذي نضطر إليه عند دخول مناطق العرض؛ تمدد بؤبؤ العين المفاجئ للتعامل مع القاعات المعتمة، ثم بِرَك الضوء الناعمة التي تقع على قطع فنية تبدو كأنها مُعلَّقة في الهواء على الخلفية السوداء. وعلى الرغم من أن القاعات، أيضًا، توحي بالتزامها بمبادئ القناعة والبساطة في جمالياتها، فإنها مليئة بما يغري المرء باللمس: ما هذه المادة التي تغطي الجدران؟ أهي من المعدن؟ أم نسيج القش؟ أم الخشب شديد النعومة؟ وماذا عن الأرضية؟ إنها صلبة تمامًا وناعمة، لا هي لامعة ولا هي مُطفأة؛ أمور تُسَرِّب ثقلها خلسة إلى الحواس، قبل حتى أن يبدأ التفكير في المعروضات.

وقفت أمام القطع الفنية محاولًا ألا أتعجل، إلا أنني كلما وقفت أمام قطعة، نادتني أخرى لمحتُّها بطرف عيني. بعد ساعات أدركت أن هذا الكم المُركَّز من الجمال، الذي يكاد يسمو فوق أي جمال دنيوي، يفوق قدرة حواسي البشرية على الاستيعاب، وأنني في الطريق إلى الإحساس بالتخمة أمام أندر القطع الأثرية، وبعض ما صنع أمهر فناني الزمان. مررت راقصًا بوعاء فارسي من الحجر اللاصق المطلي بالمينا، وبالكاد سجل ذهني صورة فريدون يقتحم قصر الضحّاك؛ حتى الجرة المصنوعة من رخام اليشم الأبيض بتكلفة إمبراطور أسرة تشينغ، تشيان لونغ، والتي كان يمكنها أن توقظني من ذهولي في أي مكان آخر، بدت عادية الجمال في سياقها هنا. قررت أن ألقي نظرة سريعة على قاعة عرض واحدة أخرى، وأعود في اليوم التالي، منتعشًا، وأكثر قدرة على الاستيعاب. ثم كان أن رأيت الـ«كتاب». توقفت. أخذت نفسًا عميقًا، وابتسمت. فجأة، بدا الدفتر الذي كنت أخط فيه ملاحظاتي بِهِمّة، زائدًا تمامًا عن الحاجة. أدركت: هذا ما جئت من أجله.





صورة العذرا على
ما ترى في الكرة
السماك الاعزل

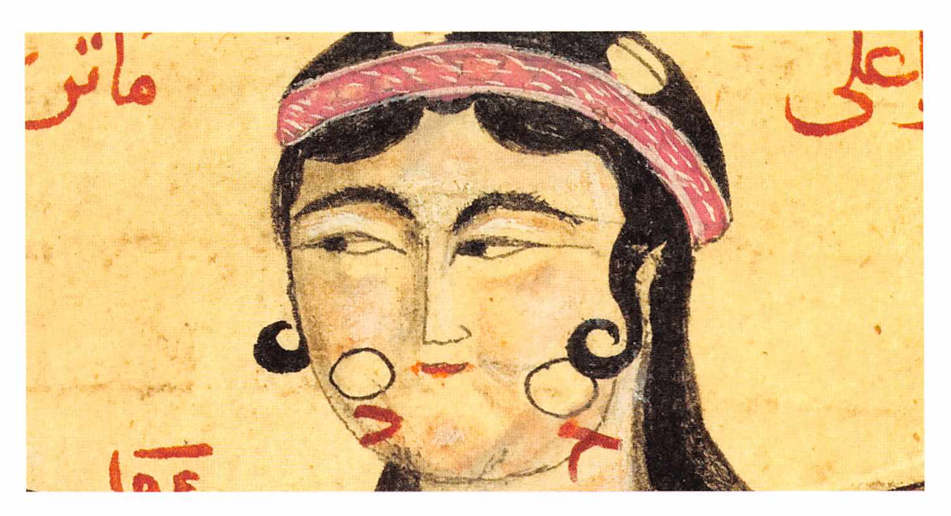
وُضِع الكتاب مفتوحًا على صفحة تُظهر شخصية مُجَنَّحَة – مَلَكًا فيما أعتقد – مرتديًا سترة خضراء، بحوافٍّ حمراء، وعصابة رأس بلون الخزامى تلف جبهته. شعره ينساب مجعدًا حول الخدين الممتلئين. إلا أن ما يأسرك في المُجَنَّح هو عيناه: ضيقتان، مشاكستان كعيون القط. لا يعلن الوجه المستدير بشكل واضح، ولا العيون الشرقية، أصله على الفور. قد تحمل الملابس أدلة واضحة، حتى للمؤرخ الهاوي، لكنني وجدتني أُرَكِّز على وجهه؛ ربما لم أرد البحث عن علامات تدلني على أصله، وربما أردت أن أُفتَتَن بملامحه الغامضة، الآتية من الشرق الأدنى على أقرب تقدير، تلك المساحة الهائلة التي يسميها الطيارون المناطق الـ«ستانية»، والتي فيها، حتى يومنا هذا، تختلط دماء الثقافات والجماعات العرقية بعضها ببعض، ولا يعنى أهلُها كثيرًا بالحدود. ولعل هذا هو سبب انجذابي لهذا الوجه الملائكي البادي الخجل: إنه من الممكن أن يكون لشخص أعرفه (ويتبادر إلى ذهني، الابن النابه لصديق لي في بكين). الصلة التي أستشعرها مع الوجه صلة شخصية وغريزية، صلة أشمل من تقديري لجمالياته؛ فهو يشعرني بأنه ينتمي إلى مكان ما في تاريخي أنا.

على طول رأس وجسم الملَك تصطف مجموعات من النجوم، أكبرها على راحة يده. وشخصه – ذلك الآتي من أي مكان – هو نفسه الخطوط المحدَّدَة لمجموعة كواكب. أنظر مرة أخرى إلى تأريخه: لم يمضِ وقت طويل بعد نشر هذه المخطوطة حتى وصل التجار العرب إلى شواطئ جنوب شرق آسيا – أول لقاء واضح ومهم بين الثقافات المحلية والتأثيرات الخارجية الكبرى، سيؤدي في نهاية المطاف إلى دخول السكان المحليين في الإسلام. وأتساءل: كم من تلك الرحلات وَجَدَت طريقها باستخدام النجوم المنظومة على جسم هذا الدليل ذي الرداء الأخضر؟

بعض الأشياء الأخرى التي عرفتها عن الكتاب: كتبه بالعربية كاتب فارسي استند إلى أعمال بطليموس، فآلف بينها وبين التراث الفلكي للعرب والبدو. ولأن هذا العمل قد أتى في مرحلة مبكرة جدًّا، فإن الرسومات تظهر تنوعًا في سمات وأنماط الزيّ؛ بعضها هلنستي، وبعضها عربي، وبعضها الآخر شرقي. هذه المعلومة تصيبني بالإحباط القَلِق: أريد أن أدخل يدي خلال الزجاج، أُقَلِّب صفحات الكتاب. ما شكل الشخصيات الأخرى يا تُرى؟ هل سأجد ملائكة صينية ترتدي ملابس جميلة من بلاد غريبة؟ وكيف يبدو الهلنستيون منهم؟ هل سيكونون من ذوي الشعر الأشقر؟

تثير هذه الأمور اهتمامي، لأنني – وأنا أمضي معظم عامي في أوربا – صرت أدرك إلى أي مدى ارتبطت فكرة الإسلام الحديث بالبلاد العربية، وكيف أصبح ينظر إليه (في الغرب) على أنه منعزل، ومحدود، وإقصائي– وهو ما يعاكس تمامًا المفاهيم التي نشأت عليها في ماليزيا، حين كان من المُسَلَّمات أن الإسلام دين عالمي، تمتلكه أيضًا البلاد البعيدة عن قلب العالم العربي، تَكَيَّف فيها مع عادات وتقاليد وثقافات محلية، قد تبدو في بعض الأحيان على خلاف مع الأشكال

الأكثر تشددًا للشريعة. وأنا أقف هنا في متحف للفن الإسلامي، ناظرًا إلى هذا الكتاب الذي يمثل ازدهار علم الفلك العربي، تستعيد ذاكرتي مدى اتساع الإسلام قبل ألف عام، وتَوَجُّهه نحو التواصل مع العالم وكل ما فيه. وصل الإسلام إلى ماليزيا – كما أسبقنا – بعد وقت ليس بطويل من نشر هذه المخطوطة، وكان من المُقدَّر أن تمُر تسعمائة عام أخرى قبل أن تصبح ماليزيا، ماليزيا. أشعر أن قصة بلادي، في جزء منها، هي قصة قبول واحتواء، قصة استيعابها ضمن شيء أكبر منها. وهكذا أشعر بتضافر قصتها مع قصة هذا الكتاب المفتوح أمامي.



واستوقفني شيء آخر: تلك الرسوم التوضيحية لمجموعة الأبراج في المخطوطة، معروضة بالطريقة التقليدية المزدوجة: عندما يُنظر إليها من الأرض؛ تكون السماء كقبة واسعة في الأعلى، وعندما ينظر إليها من السماء؛ تصبح كما لو أن الله ينظر إليها. هناك شيء مثير في ازدواجية زاويتي النظر؛ التوأمة التي تربط ما بين الدنيوي والسماوي، العملي والمثالي. وهو نفس المنحى والتكوين الفكري، فيما أعتقد، الذي انفتح فاحتوى المصادر اليونانية والبدوية والعربية في نفس النَّص، والذي سمح بأن تُعامَل وجهات النظر المختلفة على أنها أجزاء مُكَوِّنَة لكل كبير، وليس تيارات تعارض وتقصي كل منها الآخر.

نميل اليوم إلى النظر إلى العولمة على أنها ظاهرة تنتمي إلى عصرنا، تُعَبِّر عن أرقنا وبحثنا عن المعرفة، ومع هذا، فلا يبدو أن تحركاتنا عبر الحدود يرافقها اهتمام بالثقافات التي تصادفنا. أصبح السفر حقًّا وليس امتيازًا، ومشكلة الحقوق أنها سرعان ما تصبح شيئًا مفروغًا منه، أما الواجبات التي يُفترض أن تصاحبها؛ واجبات التساؤل، والتعلم،

والتبادل، فتضيع. اليوم بإمكاننا أن نقلع إلى براغ أو تالين أو برشلونة – دون إعداد يُذْكَر – لنمضي هناك عطلة من أيام قليلة. وبالمقابل، يصح القول إن وجهات سفرنا أضحت بلا معنى وبلا ما يميزها. لم نكن نسافر بهذا القدر قطّ، ولكن حدودنا لم تكن قطّ بهذا الضيق. أصبحنا نسافر، على ما يبدو، لنؤكد تفضيلنا لبلادنا.

ولذا، فالوقوف أمام هذا الشخص المبتسم والمُلغِز يُشعرني بالخزي والحماسة في آنٍ واحد. بالخزي؛ لأنني بدأت أقع في فخ قياس كل بلد بمرجعياتي أنا فأجد فيه النواقص، وبالحماسة؛ لأنني وجدت ما يُذكرني بإمكانيات الترحال إلى مكان آخر والانخراط في عمليات التبادل، والاحتواء والاستيعاب – الدخول في قصة المكان وإدخال المكان في قصتي.

أقف في متحف في بلد صحراوي جاف، وأشعر بالاتصال بمشاهد الطبيعة في بلادي الحارة التي تغرقها الأمطار. هناك رابط ملموس في خزانة زجاجية أمامي، ودليل أرشد سفينة واحدة، ثم أسطول من السفن التجارية، ثم أساطيل، إلى شواطئ المكان الذي أصبح ماليزيا لاحقًا. إنها قصة سوف أضطر – بعد مرور عدة قرون – إلى دراستها في العصريات الطويلة المنعسة. وفيما كنا نخربش البذاءات في كراساتنا، ونصنع الطائرات الورقية، في محاولات يائسة لجعل الوقت يمر بسرعة (ولم يفعل قطّ)، لم يخبرنا أحد أننا، في واقع الأمر، جزء من سرد عظيم لفكر الرحابة. كنا نتعامل مع الأمر وكأننا نعرفه لدرجة التجاهل، إلا أننا، في الحقيقة، لم نكن نعرف شيئًا.

أحدق مرة أخيرة في المُجَنَّح الغامض، أحاول تثبيته في ذاكرتي. على الصفحة المقابلة ينكشف النَّص منسابًا في سطور من الخط الأنيق، يُذكرني بجهودي الفاشلة في أيام المدرسة. تَرِف سبابتي اليمنى تريد تتبع آثار أحرف كاد يطويها النسيان، تريد أن ترسم التكرارات والدوائر الموزونة لحرف «السين». في وقت لاحق، في غرفتي في الفندق، سأحاول كتابة الحروف العربية بقلمي الحبر، ولكن يدي لا تثبت، ولا تقوم بما يمليه عليها العقل.



علامة الخزَّاف

فيليب هنشر

حدث في قديم الزمان أن خزَّافًا جلس أمام دولابه. كان التجار الذين وفدوا إلى بلدته قد أطلعوه على أعمال رائعة من بلاد بعيدة، وهو الآن يريد أن يصنع مثلها. عرضوها أمامه، قطع ثمينة لا يستطيع أن يشتريها إلا ذوو الأموال، ولكن، بحكم موقعه كشيخ الخزافين في بلدته، سمح له أن يلمس ويفحص بعضها. أدرك على الفور أنه أمام عمل يتطلب مهارات أكبر بكثير من مهاراته. لكنه فكر أيضًا أنه عمل، على كل حال، صنعته يد إنسان، وما يستطيع أن يقوم به إنسان، يستطيع أن يقوم به إنسان آخر.

استرد التاجر بضاعته من الخزَّاف، ولفها مرة أخرى في الخيش الذي درج على استخدامه في حماية القطع القيمة الهشة، وأودعها في الخزانة التي يعرف الخزَّاف أنه يحتفظ فيها بأفضل ما عنده من بضاعة، يؤمِّنها انتظارًا للثري الذي يأمل أن يأتي لشرائها. وظلت يد الخزَّاف ممدودة في موضعها، يشعر بطيف السلطانية في الفضاء بينهما، لو ركز انتباهه لشعر بسطحها الناعم مستسلمًا لكفه ذات الجلد السميك الخشن، نعومة حُبَيبِيَّة حريرية كحبات رمل ناعم ينزلق من بين الأصابع. يريد أن يصنع مثلها.

طرح الخزَّاف أسئلة على التاجر. كيف صنعت تلك السلطانية؟ وما سر بياض سطحها، نقي وغامض كالسحب يوم شتاء؟ لم يكن التاجر مُلمًا بكل شيء، ولكن كان لديه بعض المعلومات. الرَّحالة الذي اشترى منه مثل تلك القطع في الماضي، والذي كان يأتي بها من أقاصي الأرض، كان يدهش لها أيضًا، فنقب وبحث واكتشف بعض الأمور عن سطح السلطانية، وكيف توصل الصانع إلى نقاء بياض طلائها. أفضى التاجر بما يعرفه للخزَّاف. لا شك أن سلسلة المعرفة ضعفت، وفقدت بعض تفاصيل ضلت السبيل والتحمت مع الخرافات في تنقلها من تاجر إلى رحالة ومن رحالة إلى تاجر. ومع ذلك بقيت أبعاد من الحقيقة وحُفِظَت. وأي شخص أتيح له أن يُخرِج إحدى تلك القطع من لفائفها كان

يدرك أن العالم لم يرَ لها مثيلًا من قبل، تدفعه الدهشة إلى الاعتقاد بأنه يعيش في عصر العجائب، وتتملكه الرغبة في معرفة كيف صُنعت القطعة. جاد التاجر بما كان يعرف، وأنصت الخزّاف لما سمع.

كان يعرف كيف يملأ الفضاء الكائن بين يديه بسلطانية بالشكل المطلوب تمامًا. تخيل السلطانية التي يعتزم صنعها. حين يمسكها الناس بين أيديهم، فتستقر الحافة في مكانها الصحيح بين الإبهام والسبابة، سيشعرون أن أيديهم لم تُخلق لتحمل شيئًا سواها. ولكن الطلاء هو ما كان بحاجة إلى إجادته. وعلى مدى شهور دأب على طلاء بلاطات الفخار الصغيرة بمختلف المستحضرات من المواد الترابية. جرَّب الرصاص، والجير، والأملاح، ومواد أخرى. عمل حتى ساعات متأخرة من الليل، ثم فحص أفضل ما صنع في ضوء النهار. إلى أن جاء يوم بدا فيه الطلاء مرضيًا، فصنع سلطانية، تجسدت كما تخيلها تمامًا، كما لو أنها صنعت نفسها بنفسها... فطلى الفخار الناعم بأفضل خليط لديه، وأدخله الفرن الساخن. خرجت السلطانية إلى الوجود مثالية في جمالها. تناول فرشاة، غمسها في حبر أزرق، وبيد واثقة سلسة رسم عشرة خطوط مقوسة: «ما عَمَل صالح». وهو اسمه. لقد صنعها. ويمكن أن يصنعها مرة أخرى متى شاء.

أريد أن أعود إلى بداية الزمن، وبالنسبة لي يكون هذا في أواخر الستينيات في لندن. كل ما سبق ذلك مفهوم، لكنني لا أعرفه حق المعرفة. في عيد الميلاد في بلدي تأتي الهدايا للأطفال في أثناء الليل، يفيقون في صباح الخامس والعشرين من ديسمبر فيكتشف كلٌّ منهم كيسَ وسادة محشوًّا بالهدايا. كانت الأطفال تعتقد – وربما يعتقدون بعد – أن «بابا نويل» يأتي متنقلًا بعربة طائرة، تجرها حيوانات الرنة، ليوصل الهدايا في أثناء الليل لكل صبي وفتاة في العالم. وكان الطفل إذا استعد لدخول الفراش تلك الليلة، ترك جزرة، وكأسًا من المشروب على طاولة المطبخ، للرنة ولـ«بابا نويل». وفي الصباح يجد الكأس فارغة، لا يتبقى منها سوى مسحة في القاع، وتكون الجزرة قد اختفت أيضًا.

وذات صباح استيقظت، ونزلت الدرج أنا وأختي، فوجدنا كيسين أبيضين محشوين، أحدهما فوق هذا المقعد، لها، والآخر على ذلك المقعد، لي. كنت صغيرًا بما يكفي لأن أومن إيمانًا غير مشروط بوجود «بابا نويل»، ولكني كنت أعرف القراءة. وفي قلب الكيس وجدت لفافة مستطيلة صغيرة، فتحتها فوجدت ستة أقلام، وأدهشني أن وجدت اسمي مطبوعًا على كل قلم بحروف ذهبية كبيرة: «فيليب هنشر». استسلمت بابتهاج كامل لتأمل هذه الأعجوبة، وطرحت سؤالًا: كيف عرف «بابا نويل» اسمي؟ ارتبكت أمي؛ لم تحسب حسابًا للجاذبية المركبة لذلك الشيء الذي يأتي في الليل فيكون مطابقًا تمامًا لما تتمنى، أو لجاذبية شيء كتب عليه اسمي. قالت: «إنه السحر!»

يفتننا أي شيء كتب عليه اسمنا. إحساس قوي يعترينا حين نرى شيئًا رُبط اسمنا به ليراه الآخرون. إحساس قوي، يختلف عن حب الشهرة. من غير المألوف في بريطانيا أن تحمل بناية اسم المعماري الذي بناها، فكانت إحدى التفاصيل الغريبة، اللافتة لي، حين سافرت أول مرة إلى الخارج، إلى فرنسا، أن البنايات العادية جدًا – كالعمارات السكنية، ومكاتب البريد، وحتى المحلات التجارية – كثيرًا ما حملت، قريبًا من مداخلها، لوحات حجرية محفورًا عليها اسم المعماري وتاريخ التشييد. كانت ظاهرة غريبة، ولكن في الوقت نفسه بدت كتقليد صائب ينبغي اتباعه.

في تلك المرحلة كنت بدأت فعلًا في دفع بعض الأشياء إلى العالم وقد كتب عليها اسمي. وقد سحرتني أيضًا الشرائط القطنية البيضاء الصغيرة، عليها أسماؤنا مطرزة بالخيط الأحمر، والتي وجب تثبيتها على كل مفردات الزي المدرسي. أما الأحذية طويلة الساق (البوت)، فكان يكتب عليها بحروف كبيرة بقلم الحبر داخل الحافة، غير أنها لم تكن عزيزة بالقدر نفسه. فتنة الشرائط البيضاء كمنت في أن اسمي يكتب آليًا، في محل تجاري، في إجراء غريب، منفصل عن إرادتي.

هل الأدباء فقط هم من تفتنهم تلك الأمور؟ هل ما يحفز الكاتب في الأساس هو أن يضع اسمه على شيء ما فينطلق هذا الشيء إلى العالم كما لو أنه ينطلق ذاتيًا؟ قد تكون تلك هي لحظة الدهشة الهادئة التي تصاحب تجربة النشر الأولى: حين تُصَفُّ الكتابة في حروف الطباعة ثم تُنشر، تجد تأثير رؤية كلماتك مطبوعة، ورؤية اسمك عليها مؤلفًا، يتساويان تقريبًا. كتب «بروست»، على لسان الراوي في «البحث عن الزمن المفقود»، أنه رأى مقالًا في «الفيجارو» في نفس موضوع مقال أرسله للجريدة، فأصابه ضيق شديد؛ لأن المقال سرق تعبيراته وكلماته، ولم يلاحظ إلا بعد مضي بعض الوقت أن الاسم في أعلى المقال كان اسمه، وأن المقال في النهاية هو مقاله وقد نشرته الصحيفة. لا ينسى أي كاتب لحظة تحوله الأولى هذه.

وأنا في العاشرة كتبت قصيدة، واعتبرتها قصيدة مُدهشة. كان موضوعها الذهب، وقافيتها جميلة. كل ما أتذكر منها الآن هو المطلع: «الذهب شعلة/ تومض وتموت/ الذهب معدن/ يشهد الكثير من البكاء». ولا أظن أنني فكرت في شيء محدد حين كتبت كلمة «تموت». أعتقد أن الحرص على القافية احتل المكان الأكثر أهمية في تفكيري. وانتقدتني مُعلِّمة الفصل، العازمة على تعليمنا أن نكتب شعرًا حرًا بغير قافية، ونكتبه بصدق. غير أن الصحيفة المحلية، الـ«شيفيلد ستار»، كانت تحتوي على صفحة مخصصة للأطفال وفيها ركن للشعر، فأرسلت لها قصيدتي، فنشرت، وحازت جائزة قصيدة الأسبوع، واقترن بها اسمي.

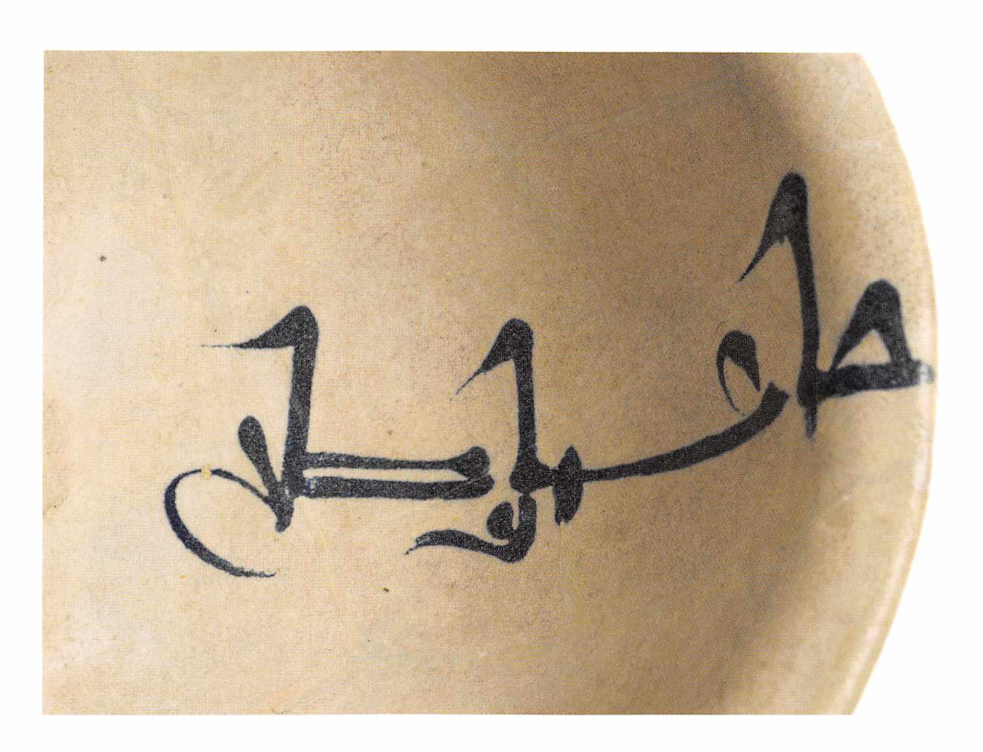
منذ ذلك الحين، كلما وجد أي نص من كتاباتي طريقه إلى العالم، أشعر بنفس الانتشاء المثير، سواء كان العمل عرضًا لحياة جوزيف كونراد للنشر في الـ«ليتراري ريفيو»، أو مقال أول لجريدة قومية في وصف خصائص الرواية الأولى. حين وصلت «بروفة» روايتي الأولى إلى وكيلي الأدبي، اندفعت إلى مكتبه لأحملها بين يدي وأنا في حالة شبه ذهول، وبعد خمس دقائق وصل أحد نجوم هوليوود الكبار إلى المكتب، وكان من عملاء الوكيل أيضًا، غير أن هذا الوجود المضيء لم يصرفني عن الواقع المدهش: إنني أمسك بين يدي ما يبدو أنه كتاب عليه اسمي. في غرفة استقبال الوكالة حاول نجم هوليوود، بكل تهذيب، أن يتجاذب معي أطراف الحديث، ولم ينجح.

اليوم، لرؤية اسمنا المكتوب على شيء سطوة قوية إلى درجة يصعب معها أن نتصور أن الأمر لم يكن هكذا دائمًا، في كل زمان ومكان. نرى من البديهي أن تعلن السلطانية، التي يرجع تاريخها إلى القرن التاسع، بسطحها السحابي، الشبيه بسطح الفكر نفسه، نراه بديهيًا أن تعلن «ما عَمِل صالح»، فلا بد أن «صالح»، الخزَّاف، كان فخورًا بأن يضع اسمه عليها، بل الغريب هو أن الكثير من صناع الأشياء الجميلة في ذلك العصر يبدو أنهم لم يرغبوا في تسجيل أسمائهم عليها. ولكن الحقيقة أن هذه الزرقة الأنيقة من المحتمل أنها لا تعلن اسم أي شخص على الإطلاق، وإنما تشهد، ببساطة، على جمال السلطانية وصلابتها: «ما عُمِلَ صَلُح»، عبارة قد توحي لنا بأن اسم الصانع لا أهمية له، عبارة غامضة، يوظف الخزَّاف فيها رخصة الالتباس، توفرها له اللغة.

وبمُضي الزمن يتراجع ذلك الانشغال المغرور بالذات؛ يصبح النشر مألوفًا، ثم اعتياديًا، فتذوي الرغبة في رؤية نص كُتب أعلاه اسمك ككاتبه. يحل محل تلك الرغبة رغبة أخرى، أن يكون ما تصنع مُتقن الصنع. والجملة القصيرة المنقوشة على هذه السلطانية العراقية، والمعنيَيْن المتاحين لها، تمثل بشكل ما مسعى الفنان: معنى يعبر عن الرغبة في تذكير كل من ينظر إلى العمل باسم صانعه، والثاني يركز على العمل نفسه، فيؤكد أنه استحق أن يُصنع وأنه صُنع بإتقان، لا نعرف بيد مَن، فاسم الصانع لا أهمية له، بل أحيانًا يحُول إصرارنا على ذكر هذا الاسم بين العمل وبين اكتماله، فالعمل أحيانًا تشارك في صنعه قوى غامضة، وحينها يتوجب على الفنان أن ينفصل عما صنعه، أن يتركه ليجف ويثبت، أما هو فيغسل يديه ويخرج من الغرفة.

في أول هذا المقال رويت قصة ظهور السلطانية كما لو كانت تحمل توقيعًا. وهذه قصتها لو لم تكن مُوَقَّعة:

ذات يوم في القرن التاسع، صُنع إناء (سلطانية) في العراق. كان البورسلان قد أتى حديثًا من الصين، حيث طُورت أساليب جديدة شبه إعجازية في حرقه وصقله وطلائه. قام العلماء والحرفيون في العراق بدراسة ذلك الإعجاز، وقام



الخزفيون بصناعة أوانٍ وأوانٍ بناءً على تلك الدراسات. تبين أنه يمكن إعادة إنتاج الأساليب الجديدة، فصنعت أوانٍ لها صبغة اكتمال عريضة، ناعمة، ليست محاكاة للأواني الصينية، بل تنتمي إلى زمانها ومكانها هي، الذي صارت – وإلى الأبد – ترمز إليه. وهناك إناء، سلطانية، سَلِمَت إلى يومنا هذا. صُنعت، ودُوِّرت، وحُرِقت، ثم كُتبت عليها هذه الكلمات: «ما عَمِلَ صَلُح».

الخط العربي الجميل يشبه – في العين الغربية – بطات ثلاثًا، مكسوة بالأعشاب، سابحة عبر سطح بحر، لكنها ليست بطات، وليست صورة لأي شيء. هي جملة تحمل حقيقة: ترضية للفنان، ربما، وتحذير للرائي الذي – بعد مُضي قرون – ينظر إلى أعماق أناقتها البسيطة اللامتناهية، ويتساءل، مدفوعًا بمحدودية إحساسه بفرديته هو: أين وكيف خُلقت؟





نَصّ على ورقة شجر

كاملة شمسي

١. معجزات عادية

إحدى ذكرياتي المبكرة جدًا: أقف أمام رف كتب في منزل جدي، أتناول من فوق الرف – لا كتابًا، بل صدفة بحرية. الصدفة «كاوري» صفراء بلون النمور، كان يمكن أن تكون مصنوعة من البورسلان الرقيق، ولكني أدرك أنها ليست كذلك. جانبها السفلي شفتان مزمومتان كما لو أنها تأكل ثمار النبق المُرة من حديقة جدي. سطحها العلوي منقوش ببقع داكنة تتبلور إلى لون بُني مُتسق، عليه كتابة بالحروف العربية. أعرف أنها لا بد أن تكون كلمات لها علاقة بالدين، وإلا لماذا كُتبت بالعربية؟ أرفع الصدفة إلى أذني لكي أنصت إلى صوت المحيط الكائن على بُعد بضعة أميال. الصدفة معجزة مزدوجة؛ فقد تدحرجت من المحيط إلى رمال كراتشي وعليها الكلمات نفسها التي سمعتها وأنا في الثالثة من عمري حين قرأتها أختي في حفل بسملتها: «بسم الله الرحمن الرحيم، لا إله إلا الله محمد رسول الله». لكن المعجزة الكبرى هي صوت البحر أسير الصدفة، تحمله كنغم من وطنها أينما حلت. لم يخطر ببالي أنه أمر غير عادي أن تستقر صدفة المعجزة المزدوجة على رف كتب في بيت جدي، فأنا على استعداد أن أُصدق أن المعجزات أمر عادي يمكن أن نتعامل معه بدون اهتمام كبير.

حين توفيت جدتي في عام ٢٠٠٣، بعد وفاة جدي باثني عشر عامًا، كان الشيء الوحيد الذي طلبت من بيتهما هو صدفة المعجزة المزدوجة. ظننت أني هفوت إلى امتلاكها لأنها تحمل صوت المحيط، وبذلك يمكنني أن أحمل معي كراتشي في تجوالي في أنحاء الأرض. ولكني، حين وجدت، بعد زيارة متحف الفن الإسلامي، أن ما ظل عالقًا في مخيلتي لم يكن طغرة السلطان سليمان، ولا الصفحات المصورة من الـ«حمزة نامة» من مكتبة السلطان أكبر، وإنما كان صورة الخط على أوراق الشجر، كان لِزامًا عليَّ أن أعود إلى الصدفة الصفراء، فعندها الإجابة عن سؤالي: لماذا تأسر انتباهنا

ورقة شجر أكثر مما تفعله أعظم شخصيات الأسطورة والتاريخ؟
من هذا السؤال انبثقت فكرة مرادفة لم تكن قد خطرت لي من قبل: لو كان كل ما هفت إليه نفسك هو صوت البحر، لماذا لم تشترِ محارة من النوع الذي يضخم هدير المحيط أكثر من الصدفة الصفراء؟

لم يكن فقط صوت البحر هو الهدف، بل إنني، حين اخترت أن أحمل الصدفة إلى لندن، كنت أحمل معي ذكرى زمن يؤمن بالمعجزات العادية. وهي الذكرى نفسها التي أطلقها عندي مرأى أوراق الشجر في المتحف. في سن أخرى كنت سأنظر إليها وأصدق تمامًا أن الكتابة الذهبية بحروفها العربية المتناسقة ظهرت على الأوراق وهي لا تزال على الشجرة.

٢. القناع

«أنصتي.»
قال الصوت.

نظرت الفتاة في أرجاء المتحف. لم يكن هناك أحد. لا أحد سوى قناع من الحديد الصلب اللامع، ذي شارب طويل وحاجب كثيف – مخيف وحزين في آن.

«أنصتي.» قال الصوت مرة أخرى، وتردد صداه كصوت آتٍ من وراء قناع من الحديد الصلب.

«في بقعة لا يجدها سوى المؤمنين، وهذا إذا استشاروا خرائط قلوبهم، يوجد بستان به أربع عشرة ومائة شجرة.»

قالت الفتاة: «شجرة لكل سورة من القرآن.» وكانت قد حفظت تلك المعلومة استعدادًا لامتحان ما.

«على كل شجرة تنمو أوراق القرآن. بعض الأشجار صغيرة دقيقة، وأخرى شاسعة كالمتحف. شجرة لكل سورة.»

قالت الفتاة: «وأوراق أكبر شجرة كُتبت عليها سورة البقرة.»

«المتباهي ليس محبوبًا في أي زمن.»

«معذرة.»

«لو هبت الرياح في اتجاه معين يمكنك أن تسمعي آية الكرسي في حفيف أوراق الشجر. لو انزلقت قطرة ندى من ورقة واحدة إلى فم ظمآن تطفئ ظمأه مائة يوم في الصحراء. نسغ الشجرة عسل تتذوقين حلاوته لا في فمك فقط، بل في قلبك، فيطرد منه كل السموم. النجوم هي انعكاس الكلمات على ورقة الشجر، بعيدة، فتظهر كل آية



كتكوين واحد، ولكنك حين تكونين في البستان، ترين كل السور منعكسة في سماء الليل. البعض يعتقد أن هذا يثبت أن البستان هو الفردوس بعينه.»

ظلت الفتاة صامتة وقتًا طويلًا، طال إلى أن كبرت وصارت امرأة.

«ألن تسألني حتى إن كنت أعرف الطريق إلى البستان؟»

تأملت المرأة رقة الأوراق وهشاشتها الأخّاذة، بدأت عروق الأوراق تبلى، لكنها لا تؤثر على صلابة الحروف المتشابكة المنقوشة عليها.

«لو كانت هذه الأوراق معجزة، جميل، هذا أمر يمكن فهمه بسهولة. أما إن كانت نتاج براعة إنسانية، فهذا حقًّا أمر مدهش.»

«حقًّا...»

وكان آخر قول صدر عن القناع.

٣. نتاج البراعة الإنسانية

يختارون أفضل الأوراق، تقطف في وقت معين من السنة، للتأكد من أنها في أفضل حالاتها من الفتوة. أوراق التبغ تقدر لقوتها، وأوراق الكستناء للتحدي الذي يطرحه تكوينها، فترى من البداية الاختلاف في توجهات المحترفين: هل تبدأ بأكثر الأوراق صلابة كأساس، أو بالورقة المركبة التي تواجهك بالتحدي والمكافأة في تكوينها ذاته؟ وهناك أيضًا بدائل أخرى: ورق اللبلاب، والورد، والتوت، والحور، والتين (وماذا عن ورق الزيتون؟ ألم يُقسم الله بالتين والزيتون؟ وهذا كفى بعض المؤمنين ليؤمنوا). تخضع الورقة المختارة لعلاجات لحفظها، وتتطلب هذه العلاجات عامًا، يمر ما بين قطفها والكتابة عليها. وكان التصميم الخطي إما أن يُنقل على الورقة بواسطة صفائح رقيقة من المعدن أو الورق المشمع المخرق على صورة الحرف (الإستنسل)، وإما أن يكتب مباشرة على الورقة. وهنا أيضًا نرى فلسفات مهنية متباينة ومتنافسة. وكان الحبر يتطلب تركيزًا معينًا من الصمغ العربي للحفاظ على تماسك الورقة. ولم يكن مُضي الزمن هو المسؤول عن تذويب نسيج الورقة وترك هيكلها، بل أداة ذات سن مدبب تُستعمل بدقة للثقب والتخلص من كل ما هو غير مطلوب.

٤. اللغة والزخرفة

لا مجال للتشكيك في جمالها. الخط جميل، والأوراق جميلة. ولكن هل الجمال معنيٌّ في ذاته؟ هذا السؤال القديم،



الذي طالما طُرح وأعيد طرحه، يكتسب صدى مختلفًا حين يتحول الحرف إلى زخرفة. هل نحن – مَن يعرفون الحرف ويجهلون اللغة – مطالبون بقراءة التعاريج المتراكبة، وإدراك ما إذا كانت هذه النقطة مخصصة لهذا الحرف أو ذاك؟ أم ننظر إلى مسارات التيه المركبة على أية ورقة كمعنى مجازي للوحدة والتركيب؟ وعلى ورقة أخرى، لو كان لفظ الجلالة واضحًا بينما تتراكب الكلمات الأخرى، فهل هذا يرمي إلى أنه هو الواحد الأحد؟

من الجائز أن هذه الاعتبارات شغلت تفكير خطاطي بدايات القرن العشرين في تركيا العثمانية، الذين عملوا على أوراق الشجر بهذه الدقة المتناهية. لم يدر بخلدهم أنه في ظرف بضع سنين سيكون الحرف الذي يعملون عليه جزءًا من ماضي تركيا، مثله كمثل الخلافة نفسها. حين بدل مصطفى كمال أتاتورك الحروف العربية بالحروف اللاتينية، تحولت الكلمات المكتوبة على الأوراق، في عيون أجيال من الأتراك، من نصوص إلى زخارف.

هذا هو الأمر الذي يشغل تفكيري، أكثر من التساؤلات القديمة حول المعنى والجمال، كلما نظرت إلى الخط العربي. الصدفة، والأوراق، وحبة الأرز التي نظرت فيها ذات مرة تحت عدسة مكبرة، فرأيت «الكلمة» مكتوبة عليها بيد بالغة الدقة، كلها تذكرني بدور الكلمة في الإسلام: المعجزة هي القرآن نفسه. وإذا تشكك أحد في أهمية الكلمة فليس عليه إلا أن يتذكر أول كلمة قالها جبريل لسيدنا محمد: «اقرأ».



لأول وهلة يبدو ذلك بسيطًا ومدهشًا: إن كانت المعجزة هي القرآن، وإذا كان التوجيه الإلهي الأول هو «اقرأ»، فمن البديهي أن يؤدي هذا إلى تمركز القيمة والأهمية في مفاهيم المعرفة، والعلم والتعلم، والمكتبات والمطابع. ومع ذلك فقد جدت أمور أخرى. فحين ننظر الآن مثلًا، في عصر ما بعد أتاتورك، إلى هذه الأوراق من تركيا العثمانية، نجدها توجه انتباهنا نحو إحدى القضايا التي تفرزها هذه الأهمية المركزية للكلمة: ماذا يحدث حين تكون «الكلمة» متبدية في حرف معين بينما المؤمنون يعيشون في حرف آخر؟ ماذا يحدث حين يستطيع المؤمنون التعرف على حروف النّص ولكنهم لا يدركون ما يعني؟

كم كان عمري حين تمكنتُ حقيقة من قراءة الكلمات على الصدفة الصفراء؟ كنت صغيرة. فقد تربيت في ظل اللغة الأردية، وهي قريبة من العربية بشكل يتيح معرفة العربية دون مزيد من الدرس. وقبل أن أبلغ العاشرة كنت قد قرأت القرآن. ولكن، هل قرأته فعلًا؟ جلست إلى جوار «مولانا»، أضع شفتي في الأشكال التي تتطلبها كلمات القرآن. فعلت هذا لا مرة واحدة، بل مرتين، وظننت أنني بذلك قد قرأت القرآن. ولكن الحقيقة هي أنني قرأت الأصوات لا غير.

باكستان زاخرة بالناس الذين «قرأوا» القرآن كمجموعة أصوات. الترجمات متوفرة بالطبع، لكن أعلى التقدير مخصص لـ«القراءة» لا للاطلاع على ترجمة معترف باستحالة بلوغها الكمال. ولكن، إذا ما انفصلت اللغة عن المعنى أصبح الحرف مجرد زخارف، وتتقدم الجوانب المظهرية – الاستعراضية، من ضبط المخارج مثلًا، أو ضبط الإيقاع، فتغلب على التأمل العميق للمعاني، ولا عجب إذًا أن ينعكس هذا على ما يجري في جوانب أخرى من الحياة.

٥. الصدفة، الورقة، والكتاب

{وَعِنْدَهُ مَفَاتِحُ الْغَيْبِ لَا يَعْلَمُهَا إِلَّا هُوَ وَيَعْلَمُ مَا فِي الْبَرِّ وَالْبَحْرِ وَمَا تَسْقُطُ مِنْ وَرَقَةٍ إِلَّا يَعْلَمُهَا وَلَا حَبَّةٍ فِي ظُلُمَاتِ الْأَرْضِ وَلَا رَطْبٍ وَلَا يَابِسٍ إِلَّا فِي كِتَابٍ مُبِينٍ} (سورة الأنعام: ٥٩).

هناك متعة خاصة في البحث عن لفظ «ورقة» في القرآن فتكون أول آية يظهرها البحث آية تتضمن أيضًا «البحر» و«الكتاب». كان يمكن لذاتي الصغيرة أن ترى في هذا التلاقي بين الأشياء التي كتبت عنها معجزة جديدة من المعجزات العادية، أما ذاتي اليوم فتكتفي برصد الجمال والسيمترية التي نجدها في الأشياء: في الخطوط، وفي ورقة شجر، وفي نص مكتوب.



التماثل: لغة الطبيعة

ماركوس دو سوتوي

بمجرد أن تلمح مبنى متحف الفن الإسلامي في الدوحة، وحتى قبل أن ترى المعروضات بداخلهتدرك واحدًا من، الموضوعات المركزية لهذا العرض، وهي السيمترية أو التماثل الهندسي؛ فالتصميم الذي وضعه «أي إم پي» لمبنى المتحف يعكس شغف الفن الإسلامي بالأشكال الهندسية المتماثلة، المثمنات والمربعات والمثلثات والدوائر هي اللبنات التي يتشكل منها هذا الصرح الهندسي الفريد الرابض في قلب البحر.

وتستمر ألعاب التماثلات الهندسية في الديكور الداخلي، من النجوم الثمانية متحدة المركز التي تحيط بالنافورة، إلى المشربيات ذات الأشكال السداسية التي تشبه خلايا النحل وهي تغطي الأبواب والنوافذ، إلى المربعات والدوائر التي تُزين السقف، حتى نصل إلى السلم الدائري الضخم الذي يجذبك نحو المعروضات في قلب المتحف.

ما إن تبدأ في تفقد مقتنيات المتحف – تلك المجموعة المذهلة من نسخ المصحف، والمزهريات، والأقمشة، والستائر – حتى يغمرك انبهار الفنان الإسلامي بالتماثل، ومن بين كل مقتنيات المتحف تبرز القراميد (البلاطات) التي كانت تُزين مساجد وقصور ومباني العالم الإسلامي، فهنا أطلق الفنان لنفسه العنان، معبرًا عن عشقه للتماثل الهندسي.

يقابلك واحد من أجمل هذه التصميمات عند مدخل قاعة العرض المخصصة للزخرفة، هذه القراميد التي تعود إلى القرن الرابع عشر، جاءت من الأندلس، فسيفساء من أشكال مثيرة، كل مربع برتقالي صغير تحيط به أربع بلاطات خضراء، ممطوطة بشكل غريب يصعب وصفه، كما لو كانت ظل طائرة. ويرسم الطرف الآخر لهذه البلاطات زوايا نجمة ثمانية؛ الشكل الهندسي الأكثر انتشارًا في متحفنا هذا وفي الفن الإسلامي عمومًا.

حاول البعض تفسير الشغف الإسلامي بالزخارف الهندسية على أنه نتيجة لتحريم تصوير كل ما له روح: الناس أو الحيوانات. وعلى الرغم من أن القرآن لا ينص صراحة على تحريم تصوير الإنسان أو الحيوان، إلا أن هناك حديثًا شريفًا يشار إليه يقول: «لا تدخل الملائكة بيتًا فيه كلب ولا صورة». والحقيقة أن الفنانين تجنبوا مثل هذه التصاوير فيما له طابع ديني كالجوامع والمصاحف، أما بخلاف ذلك فلم يجدوا غضاضة في تصوير الحيوان، أو حكي قصص البشر من خلال الرسم. ولما كانت العديد من البلاطات في المتحف مصدرها قصور ومباني ليس لها وظيفة دينية، فنرجح أن استخدام الزخارف الهندسية كان اختيارًا مقصودًا.

تسلُّط التماثل على خيال البشر له جذور عميقة، وهو لا يقتصر على العالم الإسلامي، إذ يبدو أن الحيوانات والبشر مبرمجين – من خلال النشوء والارتقاء – على التأثر به. فالتماثل يشير إلى شيء ذي بنية ويحتاج إلى تفسير، ففي فوضى الأدغال إذا لمحت شيئًا ذا نسق، فربما كان علامة على وجود حيوان يمكنك أن تأكله أو يمكنه أن يأكلك، وفي كلا الحالين فإن من يستطيع التعرف على الأنساق تتعاظم فرصه في البقاء.

تستخدم الطبيعة التماثل كلغة تنقل المعلومات، فمثلًا، مجال رؤية النحلة محدود للغاية، وعليها – في أثناء طيرانها بحثًا عن الطعام – أن تجد طريقة لفهم قصف الصور الذي تتعرض له، وقد تطور النحل ليتعرف على الأشكال ذات التماثلات العديدة لأنه سيجد غذاءه الذي يحافظ على حياته عندها، والزهور أيضًا تعتمد على النحل للبقاء، ومن ثمَّ فقد تطورت أشكالها لتصبح متماثلة حتى يمكنها جذب النحل.

منذ أن بدأ البشر في تشكيل بيئتهم والأشكال المتماثلة تجذبهم، مثلهم مثل النحل. من أقدم الأشياء المتماثلة التي شكلها الإنسان أدوات ترتبط بإدماننا للّعب. اكتشف علماء الآثار في مدينة أور البابلية لعبة تعود إلى ٢٥٠٠ سنة ق.م. وهي صورة بدائية من لعبة الطاولة، لكن أحجار النرد لم تكن مكعبات، وإنما أهرامات ثلاثية منتظمة (المجسم الذي تصنعه أربعة مثلثات متطابقة متساوية الأضلاع)، اثنان من أركانها مطليان باللون الأسود. يرمي اللاعب النرد ثم يعد عدد القمم السوداء، ومفروغ منه أن التماثل هنا ضروري حتى يكون النرد منصفًا ولا يكون احتمال أي تشكيل أرجح من الآخر.

وتقريبًا في الزمن نفسه الذي كان فيه الناس في أور يلعبون بالنرد الهرمي، كانت القبائل النيوليثية في شمال أسكتلندا تنحت زخارف متماثلة على كرات من الحجر، فكانوا ينحتون بقعًا دائرية على جوانب الكرة، ويجربون أشكالًا مختلفة لتوزيع تلك البقع على سطحها. وإن كان البابليون قد اكتشفوا أن الهرم الثلاثي يتيح وضع أربعة مثلثات في ترتيب تام التماثل، فإن الفنانين النيوليثيين اكتشفوا مدى أكثر تعقيدًا من التراكيب المتماثلة.

كان علينا انتظار الإغريق القدامى لنحصل على دراسة رياضية جامعة للأشكال المختلفة من النرد التي يمكن بناؤها. يعود أول برهان على أن هناك خمسة مجسمات فقط يمكن بناؤها بحيث تكون وجوهها متطابقة، وكل وجه منها مضلع منتظم، وكل رأس له نفس الشكل، إلى ثيتيتوس، صديق أفلاطون. وتلك المجسمات الخمسة هي الهرم الثلاثي المنتظم، والمكعب، والمجسم الثماني المنتظم (له ثمانية أوجه كل منها مثلث متساوي الأضلاع)، والمجسم المنتظم ذو الاثني عشر وجهًا (كل وجه خماسي منتظم)، وأخيرًا المجسم المنتظم ذو العشرين وجهًا (كل منها مثلث متساوي الأضلاع).

برع فنانو العالم الإسلامي في اكتشاف الأشكال المتماثلة التي يمكن تكوينها على حوائط ثنائية البعد. كثير من الفنانين خارج العالم الإسلامي علاقتهم بالتماثل ملتبسة، فهم يجدونه مقيدًا. في «الجبل السحري» يصف توماس مان نتفة الثلج: «إنه يقشعر من دقتها المتناهية، يجدها مميتة، بل هي جوهر الموت». وعلى العكس من ذلك فالتماثل الذي تنبض به مقتنيات متحف الدوحة للفن الإسلامي يبعث في القطع التي يزينها الطاقة والحياة.

بداية من تشكيلات المربعات البسيطة التي تغطي حمامات معظم الناس، حتى الزخارف المعقدة من البلاطات الموجودة في مستهل القاعة الخاصة بالزخرفة، يجرب الفنانون طُرقًا جديدة لتزيين جدران القصور.

من المؤكد أنه يوجد نسق في قلب تلك القراميد التي ازدان بها قصر أو جامع أندلسي، ولكن هل يوجد تماثل؟ كل من المربع والنجمة الثّمانية له تماثل إن كان منفردًا، ولكن ماذا عن الترتيب العام للبلاطات؟ يقضي ترتيب هذه القطع الخضراء العجيبة على أي إمكانية لوجود محور انعكاس في التصميم، فهل يبقى بعد ذلك تماثل؟ ولكن ما هو التماثل بالضبط؟ هذا سؤال عميق وغامض، والإجابة عنه لم تبدأ إلا في بداية القرن التاسع عشر، عندما عالجه الثائر الفرنسي الشاب، أفريست جالوا. وجوهر رؤية جالوا هو الرابطة بين التماثل والحركة، على عكس منظور توماس مان الذي يراه ميتًا بلا حياة.

وبالنسبة لعلماء الرياضيات – في عصر ما بعد جالوا – تماثلات الجسم يجب أن ينظر إليها على أنها الحركات التي يمكن أن تحركها له فتكون النتيجة أن يبدو الجسم كما كان قبل الحركة. التماثل هنا كما لو كان «خدعة من خدع السحر». فمثلًا لو أنني أخذت بلاطة على شكل سداسي منتظم، ورسمت خطًّا يحيط بها، ثم طلبت منك أن تغلق عينيك، فالتماثل هو طريقة لأرفع الشكل السداسي وأعيده إلى داخل الخط المحيط دون أن تعرف حين تفتح عينيك أن كان قد تحرك أم لا.

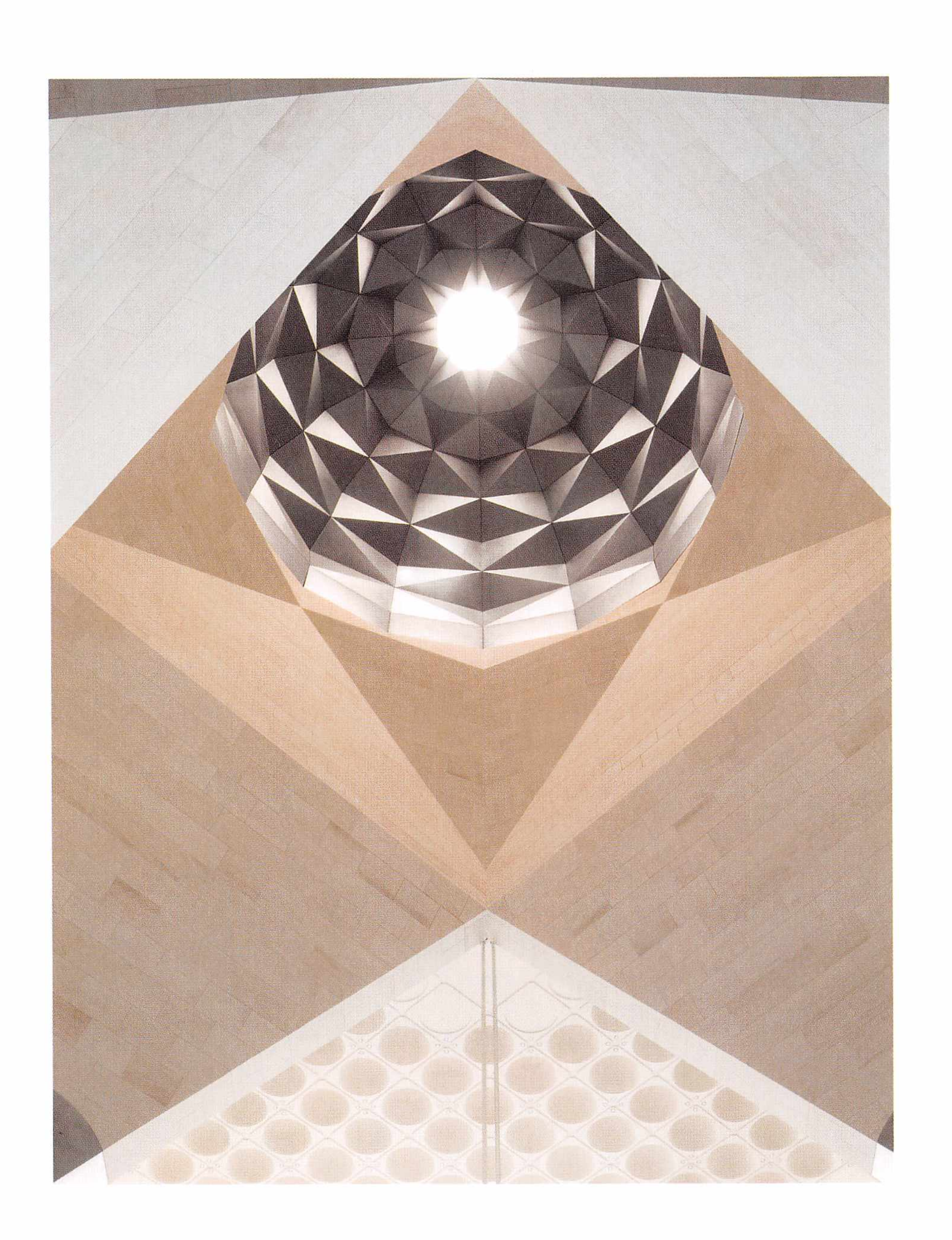
الآن ننظر إلى ترتيب هذه البلاطات: التماثل هنا يعني الطرق المختلفة التي أستطيع بها أن أحرك هذه البلاطات معًا، بحيث تكون النتيجة أنهم يبدون، في نهاية الحركة، كما كانوا قبلها. على سبيل المثال: يمكننا نقل البلاطات إلى اليمين أو إلى اليسار أو إلى أعلى أو إلى أسفل، علينا هنا أن نتخيل أن البلاطات ممتدة إلى ما لا نهاية في جميع الاتجاهات. إن تجسيد اللانهاية في قطعة جدار منتهية هو أحد أسباب انجذاب الفنانين إلى هذه التصاميم المتماثلة. وإلى جانب الإزاحة لأعلى أو أسفل، أو يمينًا أو يسارًا، هناك حركات أخرى. فمثلًا لو أدرنا البلاطات حول نقطة ثابتة في مركز أحد المربعات – أو النجوم – بزاوية ٩٠ درجة، سنجدها مرصوصة كما لو لم تكن قد تحركت. وهناك حركة أخرى، ملاحظتها أصعب قليلًا من السابقة: لو رسمنا خطًّا مائلًا بين مركزي بلاطتين مربعتين متجاورتين، ثم أدرنا البلاطات حول النقطة التي تقع في منتصف هذا الخط بزاوية ١٨٠ درجة، نجد البلاطات وقد رصت كما لو كان في الأمر سحرًا.

هذه التماثلات الثلاثة هي اللبنات الأساسية التي يمكننا منها أن نُكَوِّن جميع تماثلات هذه المجموعة من البلاطات، ولكن قوة لغة جالوا، الحقيقية، تكمن في أنها تتيح لنا أن نصوغ بدقة متى تكون لمجموعتين مختلفتين من البلاطات نفس زمرة التماثلات، أو زمرة «التباديل» كما يسميها الرياضيون. فمثلًا، حين تستمر في استكشاف المتحف، تمر على بلاطة مربعة من تركيا تعود إلى القرن الحادي عشر الهجري (السادس عشر الميلادي)، مرسوم عليها تصميم بالأزرق والبرتقالي، في مركزه صورة تشبه زهرة تتدلى منها الأغصان إلى الخارج. لو غطينا جدارًا بهذه البلاطة، نحصل على صورة مختلفة تمامًا عن الصورة التي تعطيها البلاطة الأندلسية، ومع ذلك فإن التماثلات في الحالتين واحدة، فالحركات التي تحافظ على تصميم البلاطات التركية هي ذاتها التي تحافظ على تصميم البلاطات الأندلسية.

يسمح لنا هذا المنظور الجديد أن نكتشف – بينما نستكشف المتحف – متى يكون تصميمان مختلفان تجسيدًا لنفس زمرة التباديل. ويكاد هذا يشبه اكتشاف مفهوم العدد، فحين ننظر إلى ثلاثة أكواب، ثم إلى ثلاث زجاجات، نرى صورتين مختلفتين، ولكن الصورتين بينهما مشترك؛ فكلتاهما تجسد المفهوم المجرد للعدد ثلاث. وهو نفس ما يحدث لفكرة التماثل، بسبب دراسة جالوا: صورتان تبدوان مختلفتين تمامًا، ولكن كلتيهما تجسيد لنفس زمرة التباديل.

ولكن هل هناك حدود لما يمكن رسمه على جدران القصور والجوامع الإسلامية؟ في كل أرجاء المتحف نرى إبداع فناني العصور الإسلامية المتقدمة، كيف يجدون طرقًا مبتكرة لتغطية الحوائط والأرضيات والأسقف والمنسوجات بالتماثلات. ومع ذلك فهناك حدود.





فكما اكتشف الإغريق أن هناك خمسة مجسمات فقط تصلح لأن تكون نردًا متماثلًا، كذلك فإن زمر التباديل التي يمكن تمثيلها على حائط ثنائي البعد عددها سبع عشرة. تمت البرهنة على هذه الحقيقة في نهاية القرن التاسع عشر باستخدام المفاهيم التي صاغها جالوا، وكان اكتشافًا مذهلًا؛ فبينما لدينا عدد لا نهائي من الصور التي تتجسد فيها هذه التماثلات، فمع ذلك كل صورة من هذه الصور هي تجسيد لواحدة من الزمر السبع عشرة، وأي محاولة لفناني العصور الوسطى لاختراع زمرة جديدة كانت محكومًا عليها بالفشل، فمهما كانت الألعاب التي يلعبونها فالزمرة التي سيحصلون عليها ستكون واحدة من العناصر السبعة عشر في قائمة عالم الرياضيات.

تشهد التماثلات التي تجدها في كل أنحاء المتحف على طاقة الإبداع المذهلة لفناني ذلك العصر، وتحتوي القصور والجوامع في أرجاء العالم الإسلامي على أمثلة عديدة على كل نوع من هذه التماثلات السبعة عشر، وهي تدل تمامًا على العلاقة الوطيدة بين الفن والرياضيات، تلك العلاقة التي دائمًا ما قدرها العالَم الإسلامي.



المِزهرية الفِضية

أوليفر واتسون

أحال الشيخ سعود إليَّ كتابًا كبيرًا ذا غلاف أسود. تتوسط الغلاف صورةٌ لمصباح مسجد مُطعَّم بالمِينا. قال: «حصلنا على هذا». كان لديه ولعٌ بمصابيح المساجد، وقد اقتنى كل مثال أمكَنه الحصول عليه، لذلك لم أستغرب الأمر. هنَّأته على إضافة مصباح آخر للطاقم المثير للإعجاب المتوفر لدينا في المتحف. قال: «ليس المصباح فقط، حصلنا على المجموعة كلها».

كان الكتاب عبارة عن «كتالوج» يضمُّ عشرات الأعمال الفنية، أشياء عديدة مُهمة وجميلة. وأخرى، إن لم تكن ذات أهمية بالغة فهي مادة جيدة للمقتنيات المُخصصة للدِّراسة أكثر منها للعرض. قلَّبت صفحات الكتاب، ولاحظت وجود قطع فنية يمكن أن تُحدث فرقًا نوعيًا في معروضاتنا، وقطع تستحق المزيد من البحث، وقطع قد تختفي في المخازن بعد تسجيلها، فلا ترى النور ثانيةً إلا في مناسبات نادرة حين يطلبها أمين متحف زائر مثلًا يهتم اهتمام المُتخصص. ومما يدخل ضمن هذه الفئة الأخيرة أعمال السيراميك، والبلاط، والقطع التي لم تمثل إلا بالصور الصغيرة الأبيض وأسود.

بعد بضع سنين، وفي أعقاب افتتاح المتحف، وتمَكُّني وزملائي الأمناء من الاستراحة بعد أشهر الإعداد المحموم، وانتقاء القطع، وترتيب المعروضات، وكتابة المُلصقات التوضيحية، بدأنا نقضي بعض الوقت في تنظيم المخازن ومراجعة المقتنيات التي لم تدخل في البداية ضمن المعروضات. وهناك، خلف إحدى خزائن العَرض، وجدنا صندوقًا كبيرًا أسود، يشبه علبة عملاقة للمجوهرات، وبداخله كمية من الورق الرقيق تُغلف شيئًا خفيف الوزن على الرغم من كبر حجمه، أعطانا إحساسًا على الفور بالهشاشة، حيث مال في أثناء إزالة أوراق التغليف. وللوهلة الأولى شعرت بخيبة أمل: لوحٌ معدنيٌ كبيرٌ مُتصدع، باهتٌ، مُشقَّق، وأجعَد – حُطام شيء ما. ثم كان هناك إدراك فجائي، وهِزة من الإثارة – ربما يكون حُطامًا، لكنه حُطام لأثر من أكثر الآثار الإسلامية نُدرةً وإثارةً للاهتمام: مزهرية من الفضة.

كانت الأشياء القديمة تستهويني منذ الطفولة. وتجلَّى اهتمامي بها أول مرة في قيامي بجمع «البنسات» النحاسية التي أحصل عليها من فكة قطعة النقد فئة ٦ بنس أو «الشلن» بعد شراء الحلوى من مصر. وفي أواخر الخمسينيات ومطلع الستينيات، أحسست بتنامي الإثارة لديَّ حين أدركتُ أن هذه الأشياء القديمة البالية لم تكن مجرد أفكار عن الماضي كما تصوَّرناه من دروس التاريخ، أو ذكرياتٍ كتلك التي سمعناها من أجدادنا، وإنما هي قطعٌ حقيقية من الماضي، بقيَت بعد مَرِّ السنين. كان أقدمُ تلك القطع قد أصبح أملسَ بفعل البلى، والمرئيُّ فيها مجرد خطوط صورة الملكة الشابة فكتوريا، وإذا كنتَ محظوظًا، قد ترى تاريخ القطعة. بدأت السلسلة في سنة ١٨٦٠ حين بدأ إصلاح سك النقود، وظلت قيد التداول بعد قرنٍ من الزمان. وفي غضون سنواتٍ قليلة، استطعتُ أن أستخلص – من الفكَّة الخاصة بي، ومن محفظة والدتي، أو من بسطة بائع الصحف (وكنت دائمًا أبادلهم بقطع نقود أحدث وأقل أهمية) – سلسلة كاملة من العملة من سنة ١٨٦٠ إلى ١٩٠١، والقطع الأكثر نُدرة التي استعصى عليَّ جمعها هي لسنة ١٨٦٧ وسنة ١٨٦٩ فقط (وقد اشتريتها بعد تردد من تاجر عملات بعد سنوات، حين أصبح لي مُرتب). تأملت الفوارق في التصميم: التنوعات الطفيفة في وضعية «بريطانيا» وخلفيتها، التغيُّرات في رأس فكتوريا، من «كَعكة» شَعرها الظاهرة، في وقت سابق، إلى شعرها المُحجَّب في وقت لاحق، والفوارق في صياغة الكلمات المنقوشة التي تصفُها بأنها ملكة بريطانيا، المدافعة عن العقيدة، وإمبراطورة الهند. كانت قطع النقد الفضية صعبة المَنال، ومن المستحيل الحصول على سلسلة كاملة منها باستثناء فئة ٦ بنس أو «الشلن». وما زلت أتذكَّر مدى سعادتي عندما حصلت على قطعة «الشلنين» الفضية (إدوارد السابع – ١٩٠٤) كفكَّة نصف «كراون» بعد شراء تذكرة الباص وثمنها ٤ بنسات – «الفلورين» (قطعة الشلنين) وتبدو فيها الملكة واقفةً!

حين أتأمل الماضي، يبدو أن الأهمية كانت بالنسبة لي تكمن في أن هذه الأشياء المؤرَّخة تُمثل، على نحو غير مُحدد، لكنه مباشر، تاريخًا موثوقًا. إنها شهادات موثوقة على حقيقة أن السنوات قيد النظر حدثت بالفعل، وأن الملوك المُصوَّرين فيها كان لهم وجود. لقد سمحت لي بتصديق ما علَّمنيه أساتذة التاريخ. وتتحدث حالة تلك القِطع البالية عن استخدامها المستمر – والمعاملات التي لا تُحصى ولا تُعد التي أجريت بفضلها، والمَحافظ الكثيرة التي تزاحمت فيها، والأعداد غير المعروفة للأيدي التي تسرَّبت عبرها في كل معاملة. والسلع والمَحافظ والأيدي تخصُّ أشخاصًا لم يعيشوا تجربة لحظات التاريخ المُدوَّنة فحسب، بل عاشوا أيضًا غنى الحياة اليومية، الحياة التي مرت ونُسيت إلا من هذه الآثار المادية القليلة. (فإذا جرى استعمال بنس واحد سنة ١٨٦٠ في معاملة واحدة يوميًّا لمُدة ١٠٠ سنة، فإنه مَكَّن الناس من شراء سلعٍ تبلغ قيمتها الإجمالية ١٥٢ جنيهًا إسترلينيًّا – وهي ثمن منزل مُعتبر في سنة ١٨٦٠، أو أكثر قليلًا من ثمن غسالة في سنة ١٩٦٠). كان ذلك الاهتمام بمادية الأشياء القديمة، ووجودها المادي الذي يتحدثُ عن واقعية الماضي، هو ما دعاني لدراسة السيراميك في المقام الأول، وللعمل في المتاحف.

الفضة معدن حظي بتقدير حضارات العالم لآلاف السنين: فهو نادر لدرجة تجعله ذا قيمة كبيرة، ولكنه متوفر بما يكفي لجعله مفيدًا على نطاق واسع؛ هو سهل الاستعمال، لكنه صلبٌ لدرجة تسمح باستعماله في جميع المهام، باستثناء أكثرها خشونة. وهو معدن جميل في لمساته الأخيرة، سواءٌ تم تلميعُه أو تُرِك ليُشكِّل زنجارًا طبيعيًا. ولكن هذه المزايا، خصوصًا سهولة استعماله، جعلت تاريخه مُتقطعًا، وأكثر ما كان ذلك في العالم الإسلامي. فالفضة ليست فقط مادة لصنع أشياء جميلة، ولكنْ لادخار الثروة فيها. ومن السهل على المُهتم بـ«الموضة» أن يرسلها إلى الصائغ لإعادة تشكيلها بأسلوب أكثر حداثة، كما أنه من السهل تحويلها من أوانٍ فضية أو حُلي إلى عملة إذا تطلبَ الأمر. وقد كان يجري تحويلُها بشكل مُنتظم، مُخلفةً حضورًا ماديًا في حالاتٍ خاصة قليلة فقط، حيث عَمِلت المصادفة التاريخية على حفظها.

إنَّ دراسة الفن الإسلامي، ككل الدراسات المتعلقة بالماضي، حافلةٌ بالصعوبات. غير أن الممارسة الدينية والتاريخ السياسي للشرق الأوسط يُقدِّمان تحديات خاصة جدًا. ففي الإسلام، يُدفن الموتى في أكفان بسيطة. لا توجد هناك عادة دفن الأشخاص مع الأشياء التي كانت عزيزةً عليهم في حياتهم، أو تلك التي كانوا يَرونها مفيدة في الحياة الآخرة. وغياب مقتنيات القبور يَحرمُ مؤرخ التاريخ الإسلامي من النفائس المادية غير العادية التي توجد مثلًا في المدافن القديمة في مصر واليونان والصين. يضاف إلى ذلك أن المساجد في العالم الإسلامي لم تَجمع ولم تُوفر الحماية بشكل مُنظم للأعمال الفنية كما فعَلتْ الكنيسة المسيحية بخزائنها الحافلة بالآثار وحاوياتها الثمينة.

لقد أدى التاريخ السياسي للشرق الأوسط الحافل بالحروب، والغزوات، واقتلاع إمبراطورية لإمبراطورية أخرى، إلى وقوع تدمير وتبديد هائلين للخزائن والمكتبات المَلكية بسبب أعمال النهب والسلب. أما عن الماضي القريب، فإن قصر توبكابي العثماني، في إسطنبول، وحدَه يحفظ بقايا كنز إمبراطوري ويُوفر لنا إحساسًا بالتشكيلة والنوعية غير العاديّتين لسلع الترف المُتاحة لنخبة المجتمع. وقد اختفت كنوز الخزائن الصفوية الفارسية (إلا من حفنة من الآثار تم حفظها، لسخرية القدر، في قصر توبكابي – خزنةِ خُصومِهم الألدّاء) كما اختفت نفائس المغول في الهند، إلا من متفرقات توزّعت بين الأمراء بعد غروب شمس المغول ودحرهم في النهاية على يد البريطانيين. وللمراحل الأكثر قدَمًا، نعتمد بصورة كلية تقريبًا على مواد الحفريات– أشياء أُلقي بها في أكوام القمامة، أو دُفنت بفعل الزلازل أو الأعمال الحربية، فظلت كامنة تحت التراب لقرون عديدة. وكانت المكتبات وحدَها مؤسسةً مُكرسةً للحفظ، ووفَّرت ما يشبه الملاذ الدائم (على الرغم من انتشار الدمار والسلب والنهب عبر تاريخها) وبفضل هذا، فإن التاريخ المُرتبط بالكتاب محفوظ بشكل أفضل من ذلك الذي تحفظه المواد الأخرى.

تسمح لنا النصوص المُعاصرة بتكوين صورة عمّا كان موجودًا ذات يوم وما كان ذا قيمة: المنسوجات، وهي المادة الغالبة التي كانت تُوفر بشكل كبير مظاهر الترف السائدة آنذاك ووسيلة لاستعراض ثروة المرء ومكانته.



يلي المنسوجات، أواني وحُلي الذهب والفضة، والأحجار الكريمة وشبه الكريمة، والعاج، والخشب النادر والعطور. فما الذي يبقى من مرحلة العصور الوسطى هذه؟ لا شيء من الناحية العملية. إن قِطع المنسوجات (وأفضلها محفوظ في خزائن الكنائس المسيحية، إلى جانب العاج والكريستال) تُقدم لنا لمحة فقط عن النفائس التي كانت موجودة ذات يوم. وتوجدُ هنا وهناك فرصة لبقائها، ولكن هذه المنسوجات تُشكل جزءًا ضئيلًا مُتلاشيًا مما كان. ما الذي يبقى؟ نقول، قدْر معيَّن من الأعمال المعدنية والزجاجية، ولكن، بوجه خاص، أعمال السيراميك. فأعمال السيراميك من أكثر المواد شيوعًا، فقد كانت من أشكال الترف المتواضعة في الماضي. ليس لها قيمة في حد ذاتها. لا يمكن إعادة تدويرها كما هي الحال في الأعمال المعدنية والزجاجية (التي يُعاد صَهرها وتصنيع قطع جديدة منها)، والخشب (الذي يمكن تحويل الغرض منه، ولو كخشب للوقود)، والمنسوجات (التي تُحوَّل في النهاية إلى عجينة لتصنيع الورق). إن أعمال السيراميك تتكسر ولكنها لا تتعفَّن ولا تَصدأ ولا تتلف؛ وبالفعل فالخزف هو من أكثر الآثار التي صنَعتها يد الإنسان وفرةً. فإذا انكسر، فإنه يخسر قيمتهُ ويُرمى. وفي تلال النفايات، تبقى الأجزاء المكسورة (وغالبًا ما تكون في حالةٍ ممتازة) إلى أن يعثر عليها مُنقبو الآثار، وبعناية يُعيدون تجميعها، ثم يعرضونها بافتخار في متاحفنا. انظر جيدًا، وسوف ترى أن جميع قِطع الخزف الإسلامية قبل العصر الحديث، والمعروضة في متاحف العالم، هي قطع مكسورة ومُرمَّمة، وبها مساحات مفقودة أعيد تشكيلها من الجبس بمهارة ودهاء.

إن الانطباع الذي يصل إليه المرء عند دخوله المعارض العالمية للفن الإسلامي هو أن الحضارة الإسلامية كانت تُقدر السيراميك بشكل خاص؛ وهذا انطباع مُضلِّل؛ ففيه تحيُّز زائف سببه مصادفة بقاء السيراميك حتى الآن. كان الخزفُ مُنتشرًا، لكنه كان من مظاهر الترف الثانوية للطبقات المتوسطة – فهو يُشكل فرصة أمامهم للاستمتاع، من خلال مواد رخيصة، بمظاهر الترف التي لا يستطيعون إحرازها في الواقع. وينعكس هذا التعويض، كما قد

نتوقع، في أشكال وزخرفة الأواني الخزفية. ليقل الحداثيون الأوائل ما يشاؤون حول «شكل السيراميك الحقيقي» و«التعبير الطبيعي للصلصال»، فقد كانوا على خطأ بشأن الأواني الخزفية، فالصلصال مادة متنوعة إلى حدٍّ كبير، تبحث عن أشكالها وأنماطها في مواد أخرى. وفي أعمال السيراميك الجميلة، ما هي تلك المادة تحديدًا التي يستلهمها الصلصال؟ إنها الفضة بالطبع.

يمكننا تتبع انعكاس تاريخ الفضة في نُسخ الأواني الخزفية التي تعكس بأمانة تطور المادة الأغلى ثمنًا عبر القرون، مع إضافة اللون فقط، ربما كمساهمة من السيراميك. هذه هي دراسة التاريخ في المرآة، بالانعكاس، عند غياب الشيء الحقيقي.

إن حُطام المزهرية الفضية، إذن، هو إثبات لهذا النهج – تأكيد على أن أفكارنا ليست من تلفيق الخيال، ولكنها متجذرة في مكان ما من الواقع. إن شكل القطعة، الذي لا يزال واضحًا على الرغم من هيئتها المُنسحقة والمُجعَّدة، وأنماط الزهور الكائنة في أُطُرها، وإفريز الكتابات المنقوشة عليها، والقلوب المتداخلة في قاعدتها، كلُّ ذلك يجدُ ما يوازيه في أعمال السيراميك المُعاصرة والتي بقيت بأعداد لا بأس بها. والمزهرية، على الرغم من كونها بائسةً وباليةً، تَستحضِر منظرًا حقيقيًا فخمًا في ذلك الزمان، وهو غير متوفِّر في معارض المتاحف الحديثة. لقد صُنِعتْ مزهريتنا، قيد البحث هنا، في إيران أو آسيا الوسطى، ربما بناءً على طلب بلاط إحدى الإمارات العديدة التي انبثقت بعد انهيار إمبراطورية سلالة الخانات المغولية في منتصف القرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي). وكانت بلا شك واحدة من مجموعة، شكَّلت جزءًا من الأثاث العادي لغرفة استقبال فخمة – غرفة كان الحاكم يستمتع فيها، مثلًا، بحفلات خاصة، يرتدي فيها النبلاء الملابس الحريرية، ويتكئون على وسائد وسجاد من الحرير، وتُرفه عنهم الراقصات والموسيقيون والشعراء. ربما كانت تحتوي على الخمر (المحظور، والحاضر دومًا) الذي يُشرب في كؤوس من الكريستال، أو كانت تتضمن شذرات رائعة من الزهور التي تُعطر الأجواء وتَسرُّ النظر. وربما لا ترى العين في تلك القاعة شيئًا من السيراميك.



اختيــار قَدَرنــا

سلافوج جيجيك

القطعة رقم (PO.24) المعروضة في متحف الفن الإسلامي، في الدوحة، طبق دائري بسيط من الفخار، يرجع تاريخه إلى القرن الرابع الهجري (العاشر الميلادي) من نيسابور أو سمرقند، يبلغ قطره ٤٣ سنتيمترًا، وهو مزخرف بمَثل فارسي منسوب إلى يحيى بن زياد، كتب باللون الأسود على أرضية بيضاء مَلساء: «أحمَقُ هو المرء الذي يُضيِّع فُرصته ثم يعاتب القَدَر». كان المقصود من مثل هذه الأطباق أن تثير حديثًا مناسبًا بين الآكلين المثقفين، في أثناء تناول الطعام وبعده؛ وهو فنٌّ قديم طواه النسيان، وربما كان آخر مَن مارسه الفيلسوف إيمانويل كَنت. وهذه الممارسة غريبة عن زماننا ذي الوجبات السريعة، إذ لا نعرف فيه إلا وجبات العمل، لا وجبات إعمال الفكر.

يمثِّل تحقيق التكامل بين الطبق كمُنتج فني، وتوابعه: أي وجبة الطعام، أحد الملامح العامة للفن الإسلامي، وفي ذلك تباين واضح عن الممارسة الأوربية المعتادة التي تعزل العمل الفني في الفضاء المُقدس الذي يُعرض فيه، فتُعفيه من التداولات اليومية. وقد فَهِم المهندس المعماري «أي إم پي»، مُصمِّم مبنى المتحف هذا الملمح: فحين كان يتدبر المبادئ الأساسية لتصميمه المعماري، أدرك أنه، بدلًا من التعامل مع حركة الشمس والظل كعنصر مزعج، عليه أن يُحقق التكامل بينهما في مشروعه؛ فالخط الذي يفصل أشعة الشمس المبهرة عن الأجزاء التي تبقى في الظل أصبح جزءًا لا يتجزَّأ من المبنى. وينسحب الأمر نفسه على طبقنا: فحتى نستوعبه تمامًا كعمل فني، علينا أن نضعه ضمن عملية تناول الطعام.

كان تطور علاقة الذين يأكلون من تلك الأطباق بما تحمله من رسائل يتْبع إيقاعًا زمنيًا محددًا: فالنَّص يتكشف تدريجيًا مع اختفاء الطعام من الطبق. أما مع هذا الطبق، فهناك التفاف أكثر تعقيدًا: فعند تقديم الوجبة، حين يكون مملوءًا بالطعام، يظل بإمكان المرء أن يقرأ المَثل المكتوب على حافته؛ ولكنْ هناك أيضًا رسمٌ مستطيل الشكل في مركز

الطبق – من الواضح أنه رمز لدائرية الحياة – وهذا، بالطبع، ما يتكشف تدريجيًا، ولكنْ هل هذه «الدورة الكبرى للحياة» هي الرسالة النهائية للطبق؟ ماذا لو كان الرسم المركزي نوعًا من تلك الرموز الخاوية التي تدعي تقديم حقيقة عظيمة، لكنها لا تقدم فعليًا إلا نوعًا من الحكمة الزائفة؟

بعبارة أخرى، أليس الرسم الدائري في مركز الطبق على مستوى الحشو في الكلام (مثل: «الحياة هي الحياة» أو «كل مولود فان»...إلخ) والذي يضع قناعًا فقط على حَيرتنا البسيطة لتبدو حكمةً عظيمة؟ إننا نستعمل أشباه الجمل تلك، عندما لا يكون لدينا ما نقوله، ولكننا نريد أن نقول شيئًا وأن نبدو حكماء. والدليل على خواء مثل تلك الحكم هو أنك مهما قلبتها، أو نفيتها، تظل تبدو أقوالًا حكيمة. فقولنا مثلًا: «لا تغُرّنك الحياة الدنيا ومباهجها، فكِّر في الخلود فهو الحياة الحقيقية»، يبدو قولًا عميقًا، وكذلك الأمر بالنسبة لقولنا: «لا تحاول فَهمَ قوْس قزح الخلود، استمتع بالحياة الدنيوية، فهي الحياة الوحيدة التي نملكها!» ولكنْ، ماذا عن القول التالي: «الحكيم هو من لا يجد تعارضًا بين الخلود والدنيا الفانية، فهو قادر على رؤية شعاع الخلود الساطع في حياتنا العادية!» أو قولنا، مرةً أخرى: «الحكيم هو الذي يتقبّل الفجوة التي تفصل حياتنا الدنيوية عن الخلود، فهو يعرف أننا، كبشر فانين، لا نستطيع الجمْع بين البعدين، الله وحده هو القادر على ذلك!» حكم، حكم...

المثل المكتوب على حافة الطبق، والمنسوب إلى يحيى بن زياد مختلف تمامًا عن هذه الحكم: «أحمَقُ هو المرء الذي يُضيِّع فُرصته ثم يُعاتب القدَر». دعنا نقلب المثل على النحو التالي: «أحمَقُ هو المرء الذي، بعد أن يفقد فُرصته، لا يرى أن فشله كان من صُنع القدر». هذه «الحكمة» – ببساطة – مبتذلة، إذ تقول لنا إنه لا توجد هناك فعليًا أية فرص، لا توجد حظوظ؛ وإنَّ كل شيء يحكمه قدر مُبهم. ولكن المثل المكتوب على الطبق، إذا قرأته بإمعان، لا يقول عكس هذا القول المبتذل: إن رسالته ليست: «لا يوجد هناك قدر، كل شيء فرصة». دعنا نعُدْ إلى البعد الزمني لاستعمال الطبق: عند بدء تناول الوجبة، حين يلحظ متناولوها النّص لأول مرة على حافة الطبق المملوء بالطعام، يُهملونه – على اعتبار أنه درس حول الفرصة والقدرة الانتهازية على اغتنامها – بانتظار الرسالة الحقيقية الكامنة تحت الطعام. وحين يفرغ الطبق، يرون أن الرسالة الخفية مُبتذلة، ويدركون أنه فاتتهم (فرصة رؤية) الحقيقة في الرسالة الأولى، وهكذا يعودون إليها، يقرأونها مرة ثانيةً، فيرون أن الحكمة ليست عن الفرصة، أو الفرصة مقابل القدر، بل حول شيء أكثر تعقيدًا، وأكثر إثارةً للاهتمام، وهو: كيف يمكنهم أن يختاروا قَدَرهم.

ولهذه الرسالة علاقة بصميم الخبرة الإسلامية التي أغفلها الكليشيه الغربي عن المسلمين كمُستسلمين، على نحو سلبي، للقَدَر الإلهي، والذي يخلط بين «الإسلام»، وهو خضوع خاص لله وحده، و«الاستسلام»، وهو خضوع عام.

غير أن القراءة المُتمعِّنة لمَثل يحيى بن زياد (وهو – كما نرى الآن – ليس مَثلًا على الإطلاق، بل بصيرة فلسفية حاسمة) تدحض هذا الكليشيه: نحن نلوم القدر عندما نُضيِّع الفرصة.. أية فرصة؟ ليست فقط فرصة العمل بحُرية واستغلال الاحتمالات المتاحة، ولكن فرصة تغيير ما نتصور أنه قَدرُنا، أن نختار قدرًا مختلفًا. ولهذه البصيرة أهمية خاصة في وقتنا الحاضر، حيث تظهر الأزمات التي تواجهها البشرية كجزء من قَدر محتوم يُقربنا أكثر فأكثر من نقطة نهاية العالم: انهيار بيئي، ومسخ بيولوجي/جيني يحوِّل البشر إلى آلات يسهل التلاعب بها، وتحكُّم رقمي تام في حياتنا... وعلى هذه المستويات كافة، تقترب الأمور من نقطة الصفر، «اقتربت الساعة». وفيما يلي وصف يقدمه «إد آيرس»: «يواجهنا شيء خارج تجربتنا الجماعية تمامًا بحيث لا نراه فعلًا، حتى وإن كانت الأدلة دامغة... ذلك الشيء هو هجمة تغيرات بيولوجية وفيزيائية هائلة تشن على العالم الذي أمدنا بسبل الحياة حتى الآن»[1]. وعلى الصعيد الجيولوجي والبيولوجي، يعدد آيرس أربعة «نتوءات» (تطورات متسارعة) تدنو من النقطة التي يبلغ فيها التوسُّع الكمي نقطة التوتر التي يتحتم عليه عندها التحول إلى كيفية مختلفة: ١– النمو السكاني. ٢– استهلاك الموارد. ٣– انبعاث غاز الكربون. ٤– الانقراض الجماعي للأنواع. وفي مواجهة هذا التهديد، فإن أيديولوجيتنا الجماعية تحشد آليات التجاهل والخداع الذاتي التي تصل إلى درجة الإرادة المباشرة لاختيار الجهل: «هناك نمط عام من السلوك بين المجتمعات الإنسانية المهددة وهو أن تصبح نظرتها محدودة جدًّا بدلًا من أن تصبح أكثر تركيزًا على الأزمة – وهي في طريقها إلى الفشل.»

ماذا، إذن، يمكننا أن نفعل إزاء مأزق كهذا؟ نذكر حكاية «موعد في سامراء» عن خادم ذهب لأداء مُهمة في سوق بغداد المزدحمة، فقابل الموت. يهرع الخادم – مذعورًا من نظرة الموت المُحدقة فيه – عائدًا إلى سيده، يرجوه تزويده بحصان يمتطيه إلى سامراء حيث لن يجده الموت. ولا يزوده السيد الطيب بحصان فحسب، بل يذهب بنفسه إلى السوق، ويبحث عن الموت، ويعاتبه لأنه أرعب خادمه. فيرد الموت: «لم أُرِدْ إخافة خادمك. كنت مُتعجبًا فقط من وجوده هنا، في حين أن موعدي معه هذه الليلة في سامراء...». ماذا لو أن مغزى هذه القصة ليس هو أنه من المستحيل على المرء تجنب الموت، وأن محاولة الإفلات منه تضيق الخناق عليه، بل نقيض ذلك تمامًا؟ حين يتقبل المرء القَدر كأمر حتمي، فإنه يستطيع الفكاك من قبضته. تخيلْ لو أن الخادم، عند ملاقاة الموت في السوق، قال له: «لماذا تُحدق فيَ؟ ما هي مشكلتك؟ إذا كنت تريد أن تفعل بي شيئًا، افعلْه!» وفي غمرة حيرته، ربما كان الموت سيُتمتم: «ولكنْ... كان من المفروض أن نلتقي في سامراء، لا أستطيع أخذ روحك هنا!»

ولنبطل انسياقنا نحو الكارثة بشكل فعّال، لا يكفي أن نُخضع الفكرة النمطية عن التطور التاريخي للتحليل النقدي، بل يجب أن نُجند محدودية الفكر العادي عن «تاريخية» الزمن: ففي كل لحظة من لحظات الزمن، توجد احتمالات

متعددة تنتظر التحقق؛ وبمجرد أن يفعل احتمال منها نفسه، فإنه يلغي سائر الاحتمالات. علينا الإفلات من فكرة «تاريخية» زمن يجري من الماضي إلى المستقبل، وأن نستقبل حالة زمنية جديدة وهي «زمن المشروع» (جان-بيير دوبوي)، زمن دائرة مغلقة يدور فيها الماضي والمستقبل: فالمستقبل تُنتجه تصرفاتنا التي قمنا بها في الماضي، في حين أن أسلوب تصرفنا يُحدده توقُّعنا من المستقبل ورد فعلنا على هذا التوقُّع. هذا، إذن، ما يقترحه «دوبوي» لمواجهة الكارثة: يجب علينا أن نتصور أولًا أنها قدرنا، وأنه لا يمكن تجنبها. ثم، وبعد أن نضع أنفسنا في الكارثة، نتأمل الوضع من هذا المنظور، فندخل في ماضيها (أي في ماضي المستقبل) بأثر رجعي، احتمالات مضادة لما حدث (لو فعلنا كذا وكذا، لما وقعت الكارثة التي نحن فيها الآن!) وبناءً على هذا، نتصرف اليوم. هنا تكمُن وصفة «دوبوي» التي تنطوي على مفارقة: يجب أن نتقبل، على مستوى الاحتمالات، أن مستقبلنا مُقدَّر علينا، فالكارثة سوف تقع، إنها قَدَرنا، وبعد ذلك على خلفية هذا التقبُّل، علينا إعداد أنفسنا للقيام بالفعل الذي يُغير القَدَر ذاته. فبدلًا من أن نقول «إن المستقبل لا يزال مفتوحًا، ولا يزال لدينا الوقت لنتصرف ونمنع الأسوأ»، يجب أن نتقبل الكارثة كأمر حتمي، ثم نتصرف بأثر رجعي لإلغاء «ما هو مكتوب في النجوم» على أنه قَدَرنا[٢].

في ضواحي كثير من مدن الخليج، توجد معسكرات لإقامة العمال الوافدين؛ وهؤلاء، ليس لديهم وقت لزيارة مركز المدينة إلا في أيام الجمعة، ومع ذلك، يحظر على العزاب دخول مجمع التسوق في أيام الجمعة، والسبب الرسمي هو المحافظة على الجو العائلي في تلك المجمعات.

دعنا إذن ننزل من أبراجنا المِعمارية والفنية - التاريخية إلى الحياة العادية اليومية، دعنا نتخيل مجموعةً من العمال الوافدين الفقراء، يستريحون على العشب جنوب السوق في يوم جمعة، ويتناولون وجبةً متواضعةً من الحمص والخبز في طبقنا رقم (PO.24)، يفرغونه بالتدريج فيواجهون كلمات يحيى بن زياد، ويدخلون في نقاش حولها. يقول أحدهم: «ماذا لو كانت تنطبق علينا؟ ماذا لو لم يكن قَدَرنا أن نعيش منبوذين؟ ماذا لو أننا، بدلًا من التحسُّر على قَدَرنا، ينبغي أن نغتنم الفرصة ونغير هذا القَدَر؟»

إن السؤال المطروح هنا هو: هل يتضمن الإسلام، بشكل فعَّال، مثل هذا البعد التحرري - الراديكالي؟

حتى نتمكن من استيعاب الشخصية الفريدة للإسلام، علينا أن نركز على ملمح واحد يميزه عن اليهودية والمسيحية. على النقيض منهما، يُنزه الإسلام الله عن مجال المنطق الأبوي، فالله ليس الأب، وليس حتى أبًا رمزيًا: {قلْ هو الله أحد. الله الصمد. لمْ يلدْ ولمْ يولدْ}. لا مكان في الإسلام لعائلة مُقدسة. وهذا يفسر تأكيد الإسلام كثيرًا على كون «محمد» نفسه يتيمًا، ويفسر سبب التدخل الإلهي في لحظات محددة حين تتعرض وظيفة الأبوة للتعطيل، والتراجع،



والفشل، والتعتيم. ومعنى ذلك أن الله يبقى كليًا في رحاب المستحيل – الحقيقي؛ إنه الأب الخارجي المستحيل – الحقيقي، بحيث توجد «صحراء خالية من الأنساب بين الإنسان والخالق»[٣]. كانت تلك هي إشكالية فرويد مع الإسلام، حيث إن نظريته برمتها عن الدين تقوم على أساس الموازاة بين «الأب» و«الرب». والأهم من ذلك أيضًا، أن هذا يطبع السياسة في قلب الإسلام، حيث إن «صحراء الأنساب» تجعل من المستحيل تأسيس جماعة ضمن البنى المرتبطة بالأب أو أي من روابط الدم الأخرى – ومن هنا جاء واقع الإسلام. وهذه القضية تدخل في صميم الأمة، وتفسر التداخل بين ما هو ديني وما هو سياسي (على الجماعة أن تجد أرضيتها بشكل مباشر في كلمة الله)، وتفسر، كذلك، حقيقة أن الإسلام يتجلى في أبهى صوره حين يؤسس لتشكيل جماعة من لا مكان وكل مكان، في صحراء الأنساب، لتمثل الأخوة الثورية المتميزة بالمساواة. ولا عجب في أن الإسلام ينجح حين يجد الشباب أنفسهم محرومين من شبكات الأمان العائلي التقليدية. وربما تُفسر سمة «اليُتم» هذه التي تُميِّز الإسلام عدم وجود مأسسة موروثة. ومن ناحية أخرى، وتحديدًا بسبب عدم وجود مبدأ متوارث للمأسسة في الإسلام، أصبح عُرضةً بشكل كبير لدخول سلطة الدولة كشريك يقوم بأعمال المأسسة نيابةً عنه.

هنا يكمُن الخيار الذي يواجه الإسلام: إن التسييس المباشر هو من طبيعته نفسها، وهذا التداخل بين الديني والسياسي يمكن تحقيقه ضمن إطار المشاركة مع الدولة، أو على شكل تجمعات مضادة للدولة.

يمكن رصد إمكانية التحرر – الراديكالي الكامنة في الإسلام في مكان غير متوقع: في ثورة هاييتي، وهي «لحظة فارقة في تاريخ العالم»[٤]. كانت هاييتي استثناءً منذ البداية، منذ كفاحها الثوري ضد العبودية والذي انتهى بالاستقلال في يناير ١٨٠٤م: «في هاييتي وحدَها كان إعلان مبادئ الحرية الإنسانية يُفترض أن يسري على الجميع. في هاييتي فقط تمت المحافظة على هذا الإعلان بأي وبكل الأثمان، في موقف متعارض مباشرة مع النظام الاجتماعي والمنطق الاقتصادي لتلك الأيام». ولهذا السبب، «لا يوجد حادث واحد، في التاريخ الحديث كله، كانت تداعياته أكثر تهديدًا للنظام العالمي السائد». لا يعرف الكثيرون أن أحد منظمي العصيان في هاييتي كان عبدًا، وواعظًا، أسمر، يُدعى «جون بوكمان» وهو اسم يصفه بالمُتعلِّم. والمثير للدهشة أن كلمة «بوك» (كتاب) في اسمه لا تشير إلى الإنجيل، بل إلى القرآن. وهذا يُعيد إلى الذاكرة التراث العظيم لأحداث التمرد «الشيوعي» الألفي في الإسلام، خصوصًا «جمهورية القرامطة» وثورة الزنج.

كان القرامطة جماعةً «ألفية» من الإسماعيلية من المنطقة المعروفة حاليًا بالبحرين، حيث أسسوا جمهورية مثالية، «يوتوبيا»، في سنة ٢٨٥هـ (٨٩٩م). وفي أثناء موسم الحج لسنة ٣١٧هـ (٩٣٠م)، استولوا على الحجر الأسود من

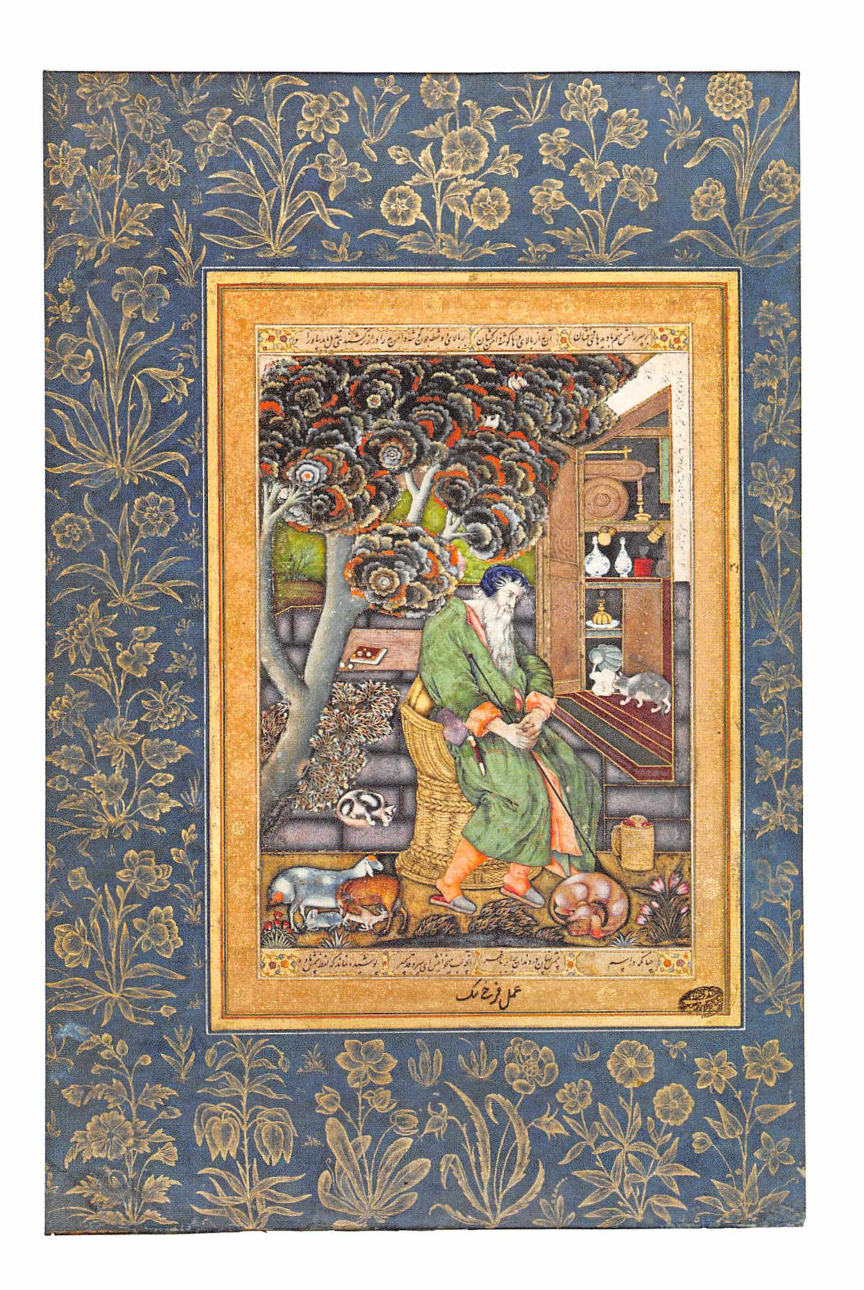
الكعبة؛ وهو عمل قُصد به الإشارة إلى أن عصر المحبة قد حلّ، ولذا لم يعدْ مطلوبًا من أحد أن يُطيع القانون. كانت غاية القرامطة بناء مجتمع يقوم على العقل والمساواة. وكان يحكم الدولة مجلس مؤلّف من ستة أشخاص له رئيس هو الأول بين متساوين. وكانت الملكية ضمن الجماعة موزعة بالتساوي.

كان بروز شأن القرامطة من تأثيرات ثورة العبيد في البصرة، والتي قوّضت سلطة بغداد. ضمّت «ثورة الزنج» هذه – التي استمرت خمس عشرة سنة ٢٥٥–٢٦٩هـ (٨٦٩–٨٨٣م) – أكثر من نصف مليون من العبيد الذين جُلبوا إلى المنطقة من أرجاء الدولة الإسلامية. كان قائدهم، علي بن محمد، عبدًا أسمر، صدمته معاناة العبيد العاملين في أهوار البصرة، فدعا إلى عقيدة المساواة الراديكالية التي بمُوجبها تكون الإمارة للأصلح «ولو كان عبدًا حبشيًا»[٥].

ولنقم بخطوة أبعد – نعود إلى العمال الوافدين وهم يستريحون ويأكلون – ونتخيل امرأةً (ولنقل إنها عاملة وافدة أيضًا) تُقدّم لهم الطعام، في طبقنا. إن كون امرأةً هي التي تُحضر لهم الطعام، لا ليأكلوا فحسب، بل ليفكروا ويتناقشوا أيضًا، أمر له معنى خاص بالنسبة لدور النساء في الإسلام. فإلى مَن لجأ الرسول عند أول خبرة له بالوحي؟ إلى التي خلصته من الشك، وأول من آمن برسالته، والمُسلمة الأولى: خديجة، زوجه. في هذا المشهد، خديجة هي «الآخر الكبير» على حد تعبير «لاكان»، وهي الضامن لحقيقة بيان المتحدث، ومن خلال هذا الدعم الدوار، عبْر شخص يؤمن به، يستطيع الرسول أن يؤمن برسالته. هكذا تملك امرأة معرفة بالحقيقة تسبق حتى معرفة النبي.

يعيدنا هذا إذن، إلى الموضوع الذي بدأنا به: هل القدَر قابل للتغيير؟ يمكننا أن نرى كيف أن الإسلام (على الرغم من أنه يلقى إعلامًا سيِّئًا في الغرب)، فيه إمكانيات مختلفة تمامًا تكمن تحت سطح الأبوية الظاهرة.

هذه، إذن، هي رسالة القطعة رقم (PO.24) المعروضة في متحف الفن الإسلامي: بقدْر ما نميل إلى إيجاد التضاد بين الشرق والغرب كقدَر، وحرية، يقف الإسلام موقفًا ثالثًا يقوض ذلك التعارض، موقفًا ليس فيه خضوع لقدَر أعمى، ولا حرية مُطْلقة للقيام بما يريده المرء، فكلاهما يفترض مسبقًا وجود تضاد خارجي مُطلق بين المصطلحين، ما يطرحه الإسلام حرية أكثر عمقًا: حرية تغيير أو اختيار قَدَرنا.


عمل فرخ بگ

«القديس جيروم» كتمثيل للسوداوية

جبور الدويهي

لم يكن اللقاء في الدوحة مع القديس جيروم مُبرمجًا. فكيف للمسيحي الماروني الآتي من إحدى بلدات جبل لبنان الزاخرة كنائسها وبيوتها بالأيقونات المذهَّبة وتماثيل العذراء مريم الملوَّنة أن يتوقع العثور فجأة، في متحف قطر الفريد للفنون الإسلامية، والمفترض أن يكون سليمًا من نزعة «الأيقونوفيليا» هذه، على صديق من أيام طفولته، مُعلَّق هناك في إحدى الزوايا الخافتة الإضاءة، بين سجادة «حيدر آباد» الهندية الاستثنائية وتشكيلة من الأسطرلابات النحاسية الأندلسية والفارسية الصناعة؟ فهذا العجوز الذي يمسك ريشته باليمنى، ويدل باليسرى على جمجمة بشرية وضِعت هكذا من دون حرج على مكتبه، كان قد آنس، لا، بل أربك بعض طفولتي في غرفة نومي لسنوات عديدة، أُمعن النظر كلما سهوت أو أرقت في طريقة جلوسه، والتفاصيل المحيطة باجتهاده، ومسحة الحزن التي تعلو قسماته.

صورة ورثناها على الأرجح عن جدتي لأمي، وكانت بدورها اشترتها من أحد الباعة الجوَّالين في الشوارع الضيقة، يعرضون على ربَّات البيوت بياضات منزلية وأحجار «النيل» الأزرق تعطي الغسيل رونقًا ورائحة زكيّة، لتنتهي المساومة على الأسعار بإخراج البائع – وقد تبيَّن لجدتي فيما بعد أنه كان سوريًّا مُسلمًا – مجموعة من صور القديسين من حقيبته يعرضها مكافأة «فوق البيعة» أو تعويضًا عن سعر يُعتَبر مرتفعًا بعض الشيء. والواقع أنني لم أعرف الاسم الحقيقي للقديس إلا في زمن لاحق تمامًا؛ لأن أمي في هذه الأثناء كانت قد أطلقت عليه اسم أنطونيوس الكبير، ناسك الصحراء المصرية، لأن صور هذا الأخير الشائعة تمثِّله أيضًا محاطًا بالكلب والحمار أو الزرافة، فاختلط عليها الأمر لوجود أسد مهيب وكسول متكوِّمًا في المكان، حيث كان يغوص في بطون الكتب مَنْ عرفت لاحقًا أنه القديس جيروم، بسبب حشرية لازمتني في تقفِّي أثره.

هو نفسه الذي سار على خطى يسوع المسيح، في جغرافيته المفترضة عاد إلينا، إلى جوار مكان إقامته السابقة في سوريا حيث أنفق خمسة أعوام من عمره في الصحراء تعبُّدًا وندامة. عاد بعد أن شجَّع انتشار الطباعة الملوَّنة بعض الرسامين اللبنانيِّين الذين تمكنوا من الدراسة في إيطاليا من أمثال داوود القرم، أو حبيب سرور في نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، شجَّعهم على النهل من تراث رسوم القديسين في النهضة الأوربية وتزويد كنائس الموارنة وبيوتهم بها... لكن رحلة القديس جيروم من بيت لحم إلى أوربا عائدًا إلى جبل لبنان لم تكن محفوفة بالمخاطر والغربة قياسًا على فصول قادته في العام ٣٤٧ من مسقط رأسه – في مكان ما غرب المجر الحالية، في بقاع زالت أسماؤها الجغرافية الرومانية، ستريدونيا، دالماشيا أو بانونيا – إلى متحف الفن الإسلامي الرائع الهندسة والبنيان في قطر مطلع القرن الواحد والعشرين. فهذا الذي توفي في العام ٤٢٠ ميلادية بعد أن بنى لنفسه قبرًا بالقرب من المغارة التي قيل إنَّ المسيح دُفن فيها قبل أن ينتصر على الموت، عُرفت عنه سيرة مثقلة بالخرافات والإضافات المنحولة عن غيره من القديسين. وهي في المحصلة تبدو نموذجًا مكتملًا، لا، بل فائضًا لقديسي الحقبة الثانية من تاريخ المسيحية، أي أصحاب السير المليئة بالصبر، شهداء الدموع بعد شهداء الدم الذين سقطوا في سبيل إيمانهم، وذلك بعد استتباب الأمن للإمبراطور المسيحي قسطنطين، وانتقال الكنيسة من تمجيد الشهداء الأول إلى إبراز الصفات المثالية من تفانٍ وعلم وعذاب.

صفات تجمعت في جيروم العميق الرصين الذي أشبعه تصويرًا كبار رسَّامي القداسة والنهضة الأوربيين من الصقلِّي أنطونيللو دي مسينا، والهولندي فان إيك من القرن الخامس عشر – اللذين أظهراه مجتهدًا خلف طاولة وهو كامل اللباس والعدَّة أو حتى مبتسمًا في دفء مكتبه المزدان بالتفاصيل والأشياء ذات القوام الهندسي والألوان الفرحة، مرورًا بالبندقانيين تيزيانو وباولو فيرونيزي، وفان ريمزفال الهولندي في القرن السادس عشر، وصولًا إلى الباروكيين اللاحقين أمثال أنطوني فان ديك الرسام الهولندي، والكلاسيكيَّين الفرنسيَّين جورج دي لاتور وفيليب دو شامبانيه في القرن السابع عشر، وقد أظهره هؤلاء في أحوال أكثر اضطرابًا لجهة الخطوط والألوان المعبِّرة عن حالة التائب نصف عاري يواجه الوعر والوحشة. لوحات يلازمه فيها غالبًا الكتاب المقدس الذي أفنى عمره في نقله إلى اللاتينية، هو الذي كان يتقن إلى جانبها العبرية واليونانية وبعض الآرامية ويتكلم السريانية وشيئًا من العربية. ومع ذلك لم يُرْضِ عمله القديس أغسطينوس المعترض على الترجمة من العبرية وليس من اليونانية المتعارف عليها في الغرب. جعلوا حصته الأسد الذي أحسن ترويضه ذات يوم بعد أن داوى جرحًا له وجعله خادمًا أمينًا مساويًا للحمار وحارسًا لرهبان ديره. والقديسون يألفون الحيوانات عمومًا في تلك الحقبة، وكان لكل منهم فيها اختصاص مثل القديس يوحنا الإنجيلي الحبيب مدجِّن الحجل، والقديس باتريس الذي جاورته الظبية وصغيرها، والقديس بنوا يطعم الغراب، أو القديس روكز وكلبه.



والكلب لأمانته المعهودة حاضر غالبًا وفي أوضاع وديعة، ملتفٌّ على نفسه في رسوم القديس جيروم، الذي تدرَّب بدوره على رسمه البريشت دورر الألماني المولود في مدينة نورمبرغ عام ٨٧٥هـ (١٤٧١م) والمتوفَّى فيها عن ٥٧ عامًا، المتوزع في رسومه ومحفوراته بين الدنيوي والديني. وكان قد سافر إلى إيطاليا وعاد منها ربما بتقنية الرسم المنظوري، وبأهمية العلاقة بين العلوم والرسم و... بموضوعة القديس جيروم التي أخذها عنه أيضًا مواطنه ومجايله المعروف، لوكاس كراناك الأب. وكان تصوير القديس الدارس أو المعذَّب في الوعر من علامات انتقال فن النهضة الإيطالية إلى الأرجاء الألمانية. ودورر هذا المولع بالرياضيات إلى حد الجزم في كتابه «فن القياس» أن فنًّا لا يستقيم ما لم يقم على المعرفة التقنية، وأن لا اكتمال لفنان إن كان جاهلًا بالهندسة الرياضية، حوَّل محفوراته الخشبية التي أتقن صناعتها باكرًا إلى تمارين في الأبعاد الثلاثة، خطوطها نافرة مسطَّرة كأنها تتباهى بما كان في حينه اكتشافًا مذهلًا حديث العهد نسبيًا. ولم يكتفِ دورر برسم القديس جيروم في مختلف أحواله، بل وظَّفه أيضًا في محور أوسع للمعنى والترميز الباطني عندما أدرجه في ثلاثية تضمُّه إلى جانب «الفارس والموت والشيطان»، محفورة بالقياسات نفسها، تمثِّل ملاك الحزن (الملانخوليا) واشتهرت بمربعها السحري. وقد خصَّ دورر سان جيروم، إضافة إلى ملامح التأمل العميق والرصانة، بساعة رملية للدلالة على مرور الزمن.

ربما لهذا السبب وصل القديس جيروم إلى الهند تحت مسمى «رمز الحزن»، وقد لزمه في رحلته هذه من محفورة دورر الخشبية المطبوعة إلى مُنمنمة فاروق بك بالحبر والذهب والألوان المائية على الورق. قرن كامل من الزمن اندفع خلاله نحو الهند المستعمرون البرتغاليون، بعد أن كان قد سبقهم، مستكشفًا عام ٨٩٣هـ (١٤٨٨م) الممر البحري في رأس الرجاء الصالح، فاسكو دي غاما وبرتولوميو دياز، وتحت إمرتيهما مرتزقة وخارجون عن القانون موعودين بمتعة الحريم المباحة وبمبادلة الأحجار الكريمة الموعودة بالرخيص والبرَّاق من البضائع. حتى تثبَّت نفوذهم في النصف الأول من القرن السادس عشر في مقاطعة جوا الساحلية إلى الجنوب الغربي حيث شيد، مع الأميرال ألفونسو دي البوكيرك، أكثر من خمسين كنيسة وعددًا مماثلًا من القصور.

في هذه الأثناء لم يكن التركي المغولي محمد بابور، سليل تيمورلنك، الذي أعلن نفسه عام ٩٣٢هـ (١٥٢٦م) «بادي شاه» (فارسيّة تعني: سلطان) على «الهندوستان»، يدري بأنه يؤسس إحدى أهم السلالات الحاكمة العظيمة، سيتوالى عليها سبعة عشر سلطانًا حكموا إلى القرن الثامن عشر. بعد سنوات على ذلك، في العام ٩٤٨هـ (١٥٤٢م)، نزل في غوا راهب يسوعي إسباني يُدعى فرنسوا كزافيه، طوّب لاحقًا قديسًا، حمل معه نُسخًا من الكتاب المقدّس وكتاب المزامير، الذي كان للقديس جيروم يد في ترجمته أيضًا، إضافة إلى أعمال فنية... وما لبث أن لحق به إلى هناك، بعد سنوات قليلة، ما يقارب خمسين يسوعيًا آخرين، ليستمر الغزو التبشيري ما يفوق القرنين. تزامن وصول أتباع إنياس

دي لويولا إلى الهند مع وفاة همايون بن بابور وانتقال السلطة إلى حفيده، أكبر. ويرجح أن تكون أولى التصاوير والمحفورات «المسيحية» الغربية بدأت تصل إلى بلاط هذا السلطان المغولي في الربع الأخير من القرن السادس عشر، بعد أن عادت بها بعثة إلى غوا، ومن بعدها مع البعثات اليسوعية المتلاحقة حتى أواخر القرن، وذلك بعد أن شاع إعجاب السلطان بالأعمال الفنية الغربية، ودفعه بنسخ منها إلى فناني ديوانه لتقليدها. وعرف عن هذا السلطان المغولي انفتاحه على الدين المسيحي، ونُسب إليه مشروع لجمع الديانات والتوفيق بينها. وتُظهر إحدى المُنمنمات ما يشبه اجتماعًا دينيًا في «خان العبادات»، شكل من أشكال حوار الحضارات، يأتي فيه كل طرف بكتاب إيمانه أمام السلطان أكبر، ويقف إلى يمينه رجلان يرتديان الأسود الذي طالما التصق بالرهبنة اليسوعية، إيطالي وبرتغالي يحملان إليه عملًا أوربيًا بامتياز هو الكتاب المقدس، «البوليغلوتا» الشهيرة بلغاتها الأربع، العبرية واللاتينية واليونانية وحتى الآرامية في العقد الثاني من القرن السادس عشر، والتي كان نشرها قبل سنوات قليلة الفرنسي كريستوف بلانتان بطلب من الملك الإسباني فيليب الثاني وتمويله، وهي مزينة برسوم من فنانين وحفّارين هولنديين أبرزهم فان دير هايدن، صاحب لوحة «الأعمى قائدًا الأعمى».

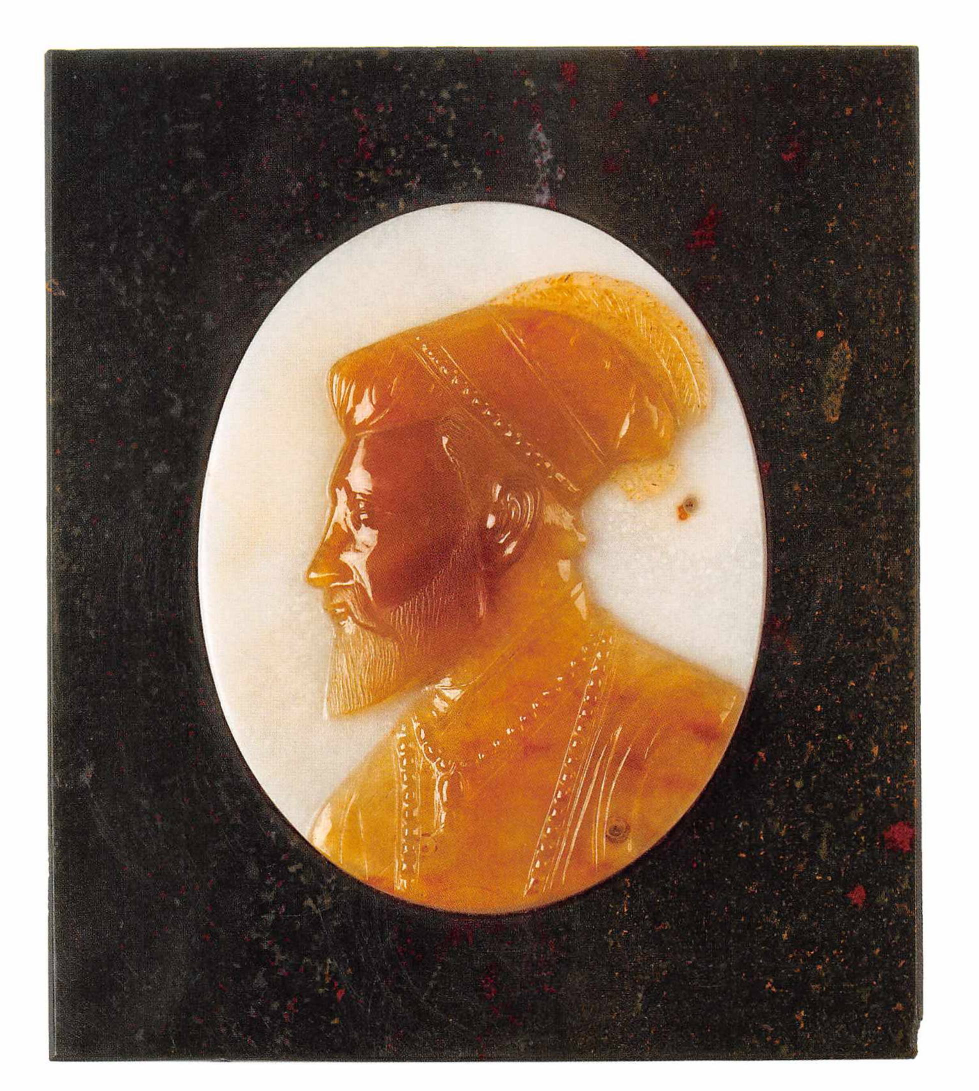
وحذا حذو السلطان أكبر خليفته جاهنشير، الذي كان بدوره مولعًا بهذا النوع من النقاشات بين علماء المسلمين والرهبان المسيحيين، يتدخل مشاكسًا في نوع من لعبة يضطلع فيها بدور الحكم، يدافع طورًا عن المسيحية، ويسأل فجأة الرهبان إقناعه بسر تجسُّد المسيح كي يعتنق إيمانهم، بعد أن عاين بذاته وضعية المصلوب ليختبر ما قاساه يسوع الناصري على الجلجلة، كما جرّب الزرادشتية بأن أقام نارًا مقدسة، وفكّر في دين خاص به، جديد، يُرضي رعاياه جميعًا. إذا كانت العقائد لم تلتقِ وبقي كلٌّ على دينه الله عليه يُعينه، كما يقال، وإذا كان اليسوعي الإيطالي ابن العائلة النبيلة، رودولفو أكوافيفا، صرف النظر عن تنصير أكبر، كما كان يطمح، أو أي من أبنائه، وراح يعمل في أوساط الهندوس إلى أن قتلوه وهو في الثالثة والثلاثين من عمره، بقي إعجاب سلاطين المغول بالتصاوير المسيحية حافزًا لتلاقي فن التصوير في تعبيراته الغربية والفارسية والهندية، جامعًا بين الرسوم الزيتية والمحفورات الأوربية والمُنمنمات الفارسية المذهّبة، إضافة إلى التأثيرات الأوربية في الإنجازات الهندسية التي تميّز بها عهد شاه جهان، باني صرح «التاج محل»، والذي أدخل فاروق بك القديس جيروم في صفحات المجلد الذي خصّه به، وكان جهان لا يزال شابًا. وكان رسامو بلاط جاهنشير المعتمدون، ومنهم فاروق بك، استوحوا مثلًا أساليب زخرفية من لوحة العذراء سيدة التقوى وملكة العالم في «البوليغلوتا» وغيرها من اللوحات لرسم السلطان جاهنشير في كامل أُبّهته.

اهتم جاهنشير على وجه الخصوص بمحفورات البريشت دورر، وكان يشرف شخصيًا على نقل وجوهها وموضوعاتها، من طبيعة وحيوان، إلى أن جاء دور القديس جيروم، فأوكل رسمه إلى فاروق بك، المغولي الفارسي، الذي عمل في

خراسان لدى حاكم مشهد، إبراهيم ميرزا، قبل أن ينتقل إلى محترف السلطان أكبر لخمسة عشر عامًا انتهت في العام ١٦٠٠، وصنَّفه بين أوائل الفنانين خلالها أبو الفضل، الوزير الأول ومؤلف «أكبر نامة»، سيرة السلطان المظفَّر، والتي رسم فنانو البلاط فصولها ومعاركها.

فقد فاروق بك حظوته من بعد ذلك، وانتقل إلى مقاطعة ديكان الهندية قبل أن يعود إلى بلاط جاهنشير، نازعًا لرسم النبات والطبيعة فأُعطي لقب «نادر العصر». من البيِّن أن فاروق بك اتخذ من رسم دورر للقديس جيروم نموذجًا، لكنه لم يعر الرموز المسيحية المرافقة لصوره عمومًا، أو للتلميحات الإيزوتيرية لدى دورر على الأقل، كبير اهتمام. جيروم، أو هكذا يُفترض تسميته الآن، لم يظهر بريشة فاروق بك لا دارسًا ولا تائبًا، وهما الوجهان الملازمان له في الأيقونوغرافيا الغربية المسيحية. لم يبقَ في المُنمنمة المغولية أثر من الكتب المرافقة عمومًا لمن كُرِّس شفيعًا وعن جدارة وأسبقية لأصحاب المكتبات والمترجمين، سوى كتيِّب مهمل مرمي في خلفية الصورة، كما غابت الجمجمة البشرية المذكِّرة بزوال البشر والكائنات، ونبحث من دون جدوى عن الأسد الشهير الذي لم يُعرف له مروِّض في تاريخ القديسين المسيحيين سوى القديس جيروم – أو بتسميته الشرقية إيرونيموس الستريدوني. أجلس فاروق بك صاحبنا تحت شجرة تزيينية غريبة، يصعب التعرُّف عليها بين النبات، خارجة من تراث رسم المُنمنمات الفارسية الهندية، بألوان يطغى عليها البُني بتلاوينه المتنوعة، كل ذلك وسط جو مفعم بالهدوء والوئام، يعززه اللون الأخضر الزاهي لجلباب القديس والبقعة الخلفيةوالوضعيات الهادئة للحيوانات الأليفة الصغيرة المتكوِّمة على نفسها، من، كلب وهرّ، وكأنها مستنسخة تمامًا عن محفورات دورر. وفي سياق التمرين على الرسم والتقليد يمكن ملاحظة وفرة الأغراض «غير اللازمة» من وحي رسوم دورر، لكن بالتأكيد من دون إدراك مغزى وجودها، المرتبط بالمفهوم الفلسفي للملانخوليا، ومنها مجموعة من القوارير الشرقية الطابع فيما يشبه خزانة ذات رفوف للعرض. والأهم في ذلك كله محاولة فاروق بك إدخال الرسم المنظوري لينجح ولو في الجانب الأيمن من المُنمنمة، في إبراز الأبعاد الثلاثة المتجسدة في الخطوط التي ترسمها الطاولة الخشبية، كما في محفورة دورر. يظهر جيروم العجوز – والشيخوخة حصته في كل صوره، كأنه وُلِدَ مسنًّا، بعكس فتوَّة القديس جرجس الدائمة مثلًا – هادئًا هنا وفي كل رسومه، على الرغم مما يقال عن حِدَّة طباعه واندفاعه للقتال عن معتقده. بانحناءة رأسه إلى الأمام قليلًا، ولحيته البيضاء المرسلة، وهدوء نظراته، ما يقرِّبه من تصوُّر فاروق بك لرجل الدين المسلم المتأمل في مُنمنمة أخرى، يبتعد جيروم «المغولي»، والذي يبدو كأنه يستريح من عمل أنجزه برضا، عن القديس المقطّب الوجه رفيق الجمجمة وصاحب الأسد الذي ساكنني في غرفة نوم طفولتي. كم كنت محتاجًا للسفر إلى زمن سلاطين المغول، وبلاد الهند، عبر متحف قطر للفن الإسلامي، كي تكتسي أخيرًا في نفسي صورة القديس جيروم القلقة بطبائع اللطف والوئام.





تأملات حول صورة مغولية

إريك هوبزبوم

في العاشر من يناير سنة ١٤٠١م، وقع أمر وددت لو أنني كنت من حضوره. كان ذلك هو اللقاء الأول بين الفاتح المنغولي الأكبر «تيمور السمرقندي» أو «تيمورلنك»، وبين «ابن خلدون»، أعظم مفكري العصور الوسيطة في مجالي التاريخ والاجتماع، والذي كان قد خرج من عكوفه على الدرس والبحث، على غير رغبة، لكي يعود فيُصبح مستشارًا للدولة. بإمكاني أن أتخيل البحاثة الطاعن في السن – كان قد ناهز السبعين – إذ يجري إنزاله بالحبال من فوق أسوار دمشق، التي كان تيمور يحاصرها، وعلى وشك أن يستولي عليها، غير مُظهر للمدينة ما أولاه من عناية للدبلوماسيين وكبار المفكرين، إذ كان التذبيح هو ما ينتظر عامة الدمشقيين من مصير. لدينا بعض المعلومات عما تحدث الرجلان فيه، فقد كان تيمورلنك ينوي غزو شمال إفريقيا أيضًا، ومن ثمَّ يريد استقصاء المعلومات عنها، وكان ابن خلدون أعظم الثقات فيما يتعلق بذلك الموضع من العالم. وهكذا فقد تلقى تيمورلنك المذكرة التي كان يريدها، إلا أن ابن خلدون كان من القلق بحيث أدبج مذكرة أخرى – لصالح سلطان المغرب – حول الفاتح القادم من الشرق، إلا أن ذلك كله كان في غير طائل، إذ إن كلًّا من تيمورلنك وابن خلدون وافتهما المنية في غضون أعوام قليلة.

سوف أعود إلى ابن خلدون فيما بعد. أما تيمورلنك فقد انحدرت منه سلالة فاتحين من آسيا الوسطى، وعلى وجه الخصوص فاتحو الهند المغوليون، والذين يبرز من صفاتهم أنهم كانوا يرون أنفسهم منحدرين من سلالة «جنكيز خان» المنغولي: «بابور» المقاتل، محبّ الحدائق، صاحب السيرة الذاتية، و«أكبر» العظيم، ثم ذلك الإمبراطور الذي من بين ألقابه الكثيرة، «ملك العالم» (من باب الفخر التيموري)، والذي وقع اختياري على صورته من بين مقتنيات «متحف الفن الإسلامي» المتميز.

القطعة التي اخترتها «كاميو» (حجر ثمين ذو نقش بارز) لامع، دقيق، يتكون من صورة شخصية من رأس وكتفين لـ«شاه جهان» ١٠٣٦–١٠٦٨هـ (١٦٢٧–١٦٥٨م)، والذي أكثر متملقوه من تصويره خلال فترة حكمه – قد يقول البعض على نحو مفرط – وخصوصًا في المُنمنمات التي تعدُّ من أبرز منجزات فن التصوير المغولي. على أن المناظر ثنائية البعد لا تقربه منا على نحو ما تفعل الصور ذات النقش البارز مثل هذه التي اخترتها، ومثل القطعة المرمرية البديعة الموجودة في «متحف الرايكس» في أمستردام. إن صورة الحاكم المطلق – في ذلك الزمان كما في عصرنا الحاضر – نادرًا ما يُقصد منها الدقة الفوتوغرافية، وهو ما تثبته إحدى المُنمنمات في موضع آخر من متحف الدوحة. إلا أنني أعتقد أن المنقوشة البارزة الدقيقة التي انتقيتها، والمنحوتة في حجر كريم، هي الأقرب إلى شبه الشاهنشاه، لأنها من الصغر بحيث لم يمكنها استيعاب أغلب المتعلقات الأيقونوغرافية المعهودة في تصوير الأباطرة: فما نراه لا يعدو الجانب الأيمن لوجه سيد ذي أنف مستقيم، يرتدي عمامة، وله عظمتا خد بارزتان، ولحية حسنة التهذيب مع شارب طويل ذي انحناءة رقيقة.

هل يبدو كمحارب، كما كان يتعين على أي إمبراطور مغولي؟ لا يبدو ذلك من الوهلة الأولى. لو أن القطعة الفنية التي نتحدث عنها كانت من القرن العشرين وليس السابع عشر، لربما كانت صورة لأحد الممثلين – مديري الفرق المسرحية، الواثقين بأنفسهم، المعتادين على مواجهة الأضواء، الذين ينتجون مسرحياتهم ويلعبون أيضًا دور البطولة فيها. الشيء المؤكد أنه لا يبدو كرجل سيخلعه عن عرشه ابنه، «أورانغزب»، ليقضي بقية عمره تحت الأسر في قلعته البيضاء الرائعة في أغرا، حيث كانت نافذته تطل على الأثر المعماري الإسلامي الوحيد الذي يعرفه غالبية البريطانيين (حتى وإن كان ذلك عن طريق كونه اسمًا شائعًا للمطاعم الهندية في بريطانيا): «التاج محل». كان هذا المشروع الأقرب إلى قلبه: الضريح الذي بناه تذكارًا لزوجته الحبيبة. فهل ما يطالعنا من هذه المنقوشة صورة رأس مُحبٍّ للفن والجمال؟ رأس أعظم راعٍ للفنون في العصر الذهبي للفن الإسلامي؟ ليس هناك ما يدل على ذلك، إلا أن هذا ما كانه.

إن أروع ما أنتجه العصر الذهبي للفن الإسلامي يتجاوز حجمه أن تستوعبه صالات المتاحف، أو صفحات الكتب، وإنما يجب أن يشاهد ويخبر في موضعه، وهو ما يدركه الزائر لأغرا للمرة الأولى، يدرك أن معرفته بـ«التاج محل» قبل الوقوف في حضرته أمر يكاد لا يمت بصلة للواقع المعاين. إن المبنى الرائع لـ«متحف الفنون الإسلامية» الذي صممه «أي إم پي» إنما يستلهم المساجد العظيمة مثل «جامع اللؤلؤة» في لاهور، والخلاءات المخططة في مدن مثل: أغرا ودلهي القديمة، وتلاعب الضوء والظل في الأراضي القاحلة المتحممة في نور الشمس، إلى جانب الحدائق الباهرة، التي توفر واحات فردوسية صغيرة وسط تلك المناخات. وفي رأيي أنه ليس هناك في التاريخ ما يضاهي ما اتسمت به الإبداعات المعمارية العظمى للحكام المسلمين في القرنين السادس عشر والسابع عشر في الإمبراطوريات العثمانية،

والصفوية، والمغولية، من الخيال والأناقة المتحضرة، ولا أستثني من ذلك «روما» التي أعيد تشييدها في ظل الحكم البابوي المطلق. ولعل الشيء الوحيد الذي يضارع تلك الإبداعات هو بناء مدينة «سانت بطرسبرغ» في القرن الثامن عشر في روسيا، التي بُنيت هي الأخرى بقرار مفاجئ، على يد حكام متسلطين وأسخياء مثل أقرانهم المسلمين، ومثلهم أيضًا كانوا يتمتعون بطموحات جمالية، ولا تعنيهم كثيرًا حياة رعاياهم من العمال والبنَّائين.

على أن إفراط الشاه جهان في تشييد المباني ورعاية الفنون ربما كان حالة استثنائية، حيث إنه كان يهيمن على أغنى الإمبراطوريات الإسلامية، وأكثرها سكانًا في ذلك الزمان. فمَن غير حاكم يريد أن يتباهى بموارده غير المحدودة (والتي كانت تبهر الزوار الأوربيين على ندرتهم آنئذ)، مَن غيره كان بمقدوره أن يتبنى تصميم وصناعة أفخر معروضات هذا المتحف: الصقر الذهبي المرصَّع بالألماس والمجوهرات؟ (وهي القطعة التي تحوَّل انتباهي قسرًا من الثقافة الإسلامية إلى أعظم أفلام عتاة الجواسيس، «الصقر المالطي»، من تأليف داشييل هامت وبطولة همفري بوغارت.) في زمن الشاه جهان، لم تكن هذه التحفة مؤشرًا فقط على ثروة تجاوز حدود الخيال، وإنما أيضًا تذكرة بمؤسسي الإمبراطوريات: زعماء القبائل المحاربين، الآتين من المناطق النائية، والذين يخرجون للصيد، وصقورهم على معاصمهم؛ ذلك أن الإمبراطورية المغولية كانت تشترك مع الإمبراطوريات الأخرى للعصر الذهبي للفن الإسلامي في صفة أساسية: كانت كلها مجتمعات مستقرة ومتقدمة، تمكنت من استيعاب قبائل الخيالة المحاربة، العائشة في شظف، والتي أتتهم غازية قاهرة من المرتفعات والصحاري والسهوب.

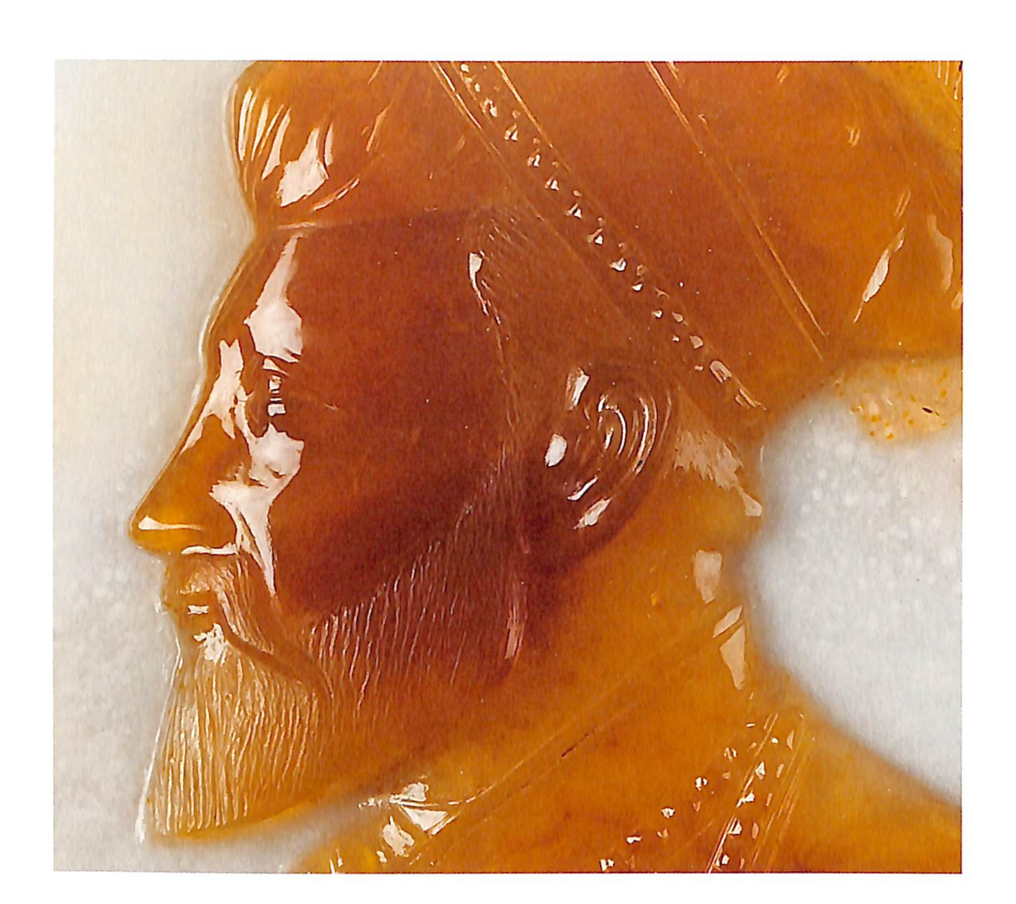
عند هذا الموضع، فلنترك سلالة تيمورلنك، ولنعد إلى ابن خلدون، أو بالأحرى إلى «المقدمة» العظيمة لتأريخه الشامل، «كتاب الاعتبار»، حيث يحلل الفكرة السابقة باعتبارها النسق الأساسي للتطور التاريخي لحضارات العالم القديم خلال الألفية التي سيطرت عليها الغزوات الهمجية، حين كانت القبائل الرعوية المحاربة تُغير من وقت لآخر – أحيانًا بواعز من أيديولوجية تطهُّرية تناسب رعيلًا من البدو المعوزين – على الإمبراطوريات المستقرة وتقهرها، مدفوعة بمزيج من الطمع في ثرواتها، والاحتقار لنمط معيشتها المغرق في الترف، ثم لا يلبثون أن يُستوعبوا في تلك الإمبراطوريات. ولقد أثبت الإسلام بعقيدته التوحيدية، القائمة على المساواة، وببساطة طقوسه العبادية، أنه كان أنجح تلك الأيديولوجيات بين الشعوب القاطنة في صحاري الجزيرة العربية وإفريقيا الشمالية، إلى جانب القبائل التركية في آسيا الوسطى. على أن الإمبراطوريات، وإن كان يمكن أن تُهزم على يد حملات جهادية، إلا أنها ما كان يمكن أن تُحكم من قبل أولئك الغزاة، الذين لم يكن يُنتظر منهم إلا أن يدمروا جملةً ما ليس له معنى عند رعاة رُحَّل، وعلى الأخص النظم الاقتصادية للإمبراطوريات القديمة. وهكذا ولذلك فما حدث في المناطق التي لم يتيسر لها تبني بنية إمبراطورية قائمة، كما في الصين، مملكة جنكيز خان المنغولية، وأكبر مساحة من الأرض على الإطلاق تخضع لحكم مفرد، هو أنها

لم تلبث أن اعتراها التفكك والانقسام. أما تلك المناطق منها التي حافظت على نوع من التماسك، فإنما كان ذلك بفضل وعيها دروس الإمبراطوريات السالفة في فن حكم المدن والمجتمعات المستقرة.

وبقدر ما كان حكام الإمبراطوريات العظيمة في العصر الذهبي للفن الإسلامي فخورين بأسلافهم القبليين الفاتحين، فلم تعد تغريهم أنماط العيش المتقشف التي طبعت حياة الغزاة الرعويين، الطهوريين، غير المتخمين، ورأوا عدم صلاحيتهم كحكام معاصرين. وبمعنى ما، يمكن القول إن الأمر كان كذلك منذ الأيام الأولى للفتوح الإسلامية، حين اتُّخذ القرار بألا يُسمح للبدو الغازين بالإضرار بالمجتمعات الزراعية، وأن يتم التعاون مع الرؤساء والأعيان في البلدان المفتوحة. وقد كان من شأن صدمة الفتوحات البدوية التي أخذت في التواتر من آسيا الوسطى منذ القرن العاشر فصاعدًا أن جعلت الحاجة لدمجهم في المجتمعات المستقرة أكثر إلحاحًا، وكذلك الحاجة إلى التصالح مع تعدد الشعوب والعقائد (بما في ذلك العقيدة الإسلامية) الذي هو بالضرورة سمة من سمات الإمبراطوريات الكبرى. وهكذا كان الحال في الهند المغولية، حيث ظلت الغالبية العظمى من السكان على أديانها، ولم يبدُ لدى حكامهم المسلمين أي اهتمام بإدخالهم في الإسلام.

كان حتمًا إذن أن يصبح الإسلام الإمبريالي نوعًا من تلاقي الروافد والتعايش بين الثقافات، إذ أخذ مركزه ينتقل من الجزيرة العربية إلى الغزاة من آسيا الوسطى وتلك المنطقة المنغمسة في لغة وتقاليد الإمبراطورية الفارسية. وكان من المحتَّم أيضًا أن تؤثر تلك الثقافات المختلفة على فنون الإسلام وأنمطته المعيشية. كانت الإمبراطوريات الإسلامية في وسط آسيا وشرقها متسلطة لكنها تتسم بقدر من التسامح أعظم بلا شك مما كان معروفًا في الممالك المسيحية. وكان الملوك المسلمون – مهما بلغ من ورعهم الديني – حريصين ألا تُغلَّ أيديهم بأية تفسيرات متطرفة للشريعة. وعلى الرغم من أن الإسلام كان – مثله مثل اليهودية – معاديًا بصفة عامة للفن التصويري، فإننا لا نجد في أي من المعروضات في هذا المتحف، المكرسة لإبراز عظمة الأباطرة العثمانيين والصفويين والمغوليين، أي أثر لكراهة التصوير الأيقوني، اللهم إلا في الأعمال المتصلة مباشرة بالعبادات، أو النصوص المقدسة، بل على العكس، تظهر المعروضات كثرة وافرة من الصور والرسومات الدنيوية في جوهرها، التي تكشف عن العالم كما أعيد خلقه ليطالع ناظري الحاكم المتسيد عليه، وليمجد قوته وسلطانه.

إن المُنمنمات وغيرها من التحف الصغيرة، مثل «كاميو» الشاه جهان، والتي هي من دقة الحجم بحيث إنها على نحو ما مستغربة في العرض العام، إنما تعبر في الوقت ذاته عن طموحها وقصورها معًا؛ فهي مصنوعة من أجل عيون فرد واحد – ويُسمح للآخرين برؤيتها. كل ما في الأمر هو أنه في حالتنا هذه كان ذلك الفرد هو «ملك العالم». إنما تشير هذه التحف إلى الهيمنة العالمية، وقد اختُزلت إلى متعة خاصة.



وأجدني أنظر مرة أخرى إلى «كاميو» الشاه جهان، فأراه صورة خصوصية في المقام الأول. ليست هذه صورة لأعظم الأباطرة البنّائين (تُرى كم عدد العمال الذين قضوا وهم يبنون رائعته الكبرى؟)، إنما هي صورة للرجل الذي بنى «التاج محل» كتذكار لحب حميم، وفي نهاية الأمر، كقبر لنفسه. ذلك هو الفن الذي يطمح أن يجسِّد إلى الأبد في الرخام، والسماء، والجنّات ذات الأمواه، قول الشاعر الفرنسي «بودلير»: «حُسن واتساق، رفاه، وسكون والتذاذ»، حتى وإن أبهظ في ذلك الموارد غير المحدودة للإمبراطورية المغولية. ها هنا ينتصر الفن على الواقع (أم ترانا نقول ينتصر على حساب الواقع؟)، ذلك الواقع الكائن فيما وراء القصر والبلاط الإمبراطوري، بل يستطيع المرء أن يقول إن الفن كان يعلن انتصاره بينما العظمة المغولية في حال انتظار – انتظار على غير أهبة، للموجة التالية من الغزاة الفاتحين، القادمين يملؤهم الشره والغرور، هذه المرة ليس من أفغانستان، وإنما من جهة الغرب.







مقلمة أندلسية

رضوى عاشور

رأيتها فأطلت النظر.

ثم مضيت للتعرف على غيرها، ولكنني عدت.

بعد أقل قليلًا من عام، راسلتني أهداف سويف بشأن مشروع هذا الكتاب. قلت لها: أعرف ما الذي سأكتب عنه. ولكنني من باب الحيطة قررت اللحاق بزملائي وزميلاتي من الكُتاب لزيارة المتحف لعل قطعة أخرى تستوقفني أكثر.

في المتحف مجددًا: أنتقل بين الطابق الثاني والثالث حيث قاعات العرض. أتوقف أمام مخطوطة هنا وأخرى هناك. تصوير مُنمنم. باب من الخشب. مقلمة من فضة ونحاس. سجادة ممتدة كأنها بلد. قطعة من السيراميك تطرح عليّ سؤالًا عجيبًا: هل رآها ميرو فتعلّم من جرأة أزرقها وأصفرها بعض حرفته؟

أشاور عقلي.

ولكنني أعود وأتسمر عند هذه القطعة التي استوقفتني في زيارتي الأولى.

١.

مقلمة تحمل تاريخ صناعتها في نهاية العبارة المحفورة بالخط الكوفي على حافة غطائها: ربيع الأول ٣٩٤هـ (الموافق ديسمبر ١٠٠٣م أو يناير ١٠٠٤م)، مستقرة على حامل مرتفع في صندوق زجاجي عن يمين الداخل، في القاعة الجنوبية بالطابق الثاني.

مقلمة أندلسية.

كيف استطاعت أن تواصل حكايتها والمدن من حولها تتساقط، والأهالي ترحل أو ترحّل، والدور تستبدل بعمرانها أطلالًا تدخل بها القصائد، والزمن كعادته متسق مع نفسه، يدور كثور الساقية المربوط العينين؟

كيف أفلتت؟
بمصادفة ما أو ببركة أصابع صانعها المجهول أو بحرص صاحب لها حملها مع عياله من مدينة تحترق إلى مدينة لم تحترق بعد؟

صُنعت في قرطبة، على الأرجح. يحمل جسدها ذاكرة ناب الفيل الإفريقي الذي اقتُطعت منه، فيل توفي قبل أكثر من ألف ومائتي عام، هكذا يخبرنا الباحثون اعتمادًا على تحليل أشعة الكربون. وربما كانت من العاج الذي نقل لنا المؤرخون خبر وصوله إلى حاكم قرطبة عام ٣٨٠هـ (٩٩١م) ضمن هدية ثمينة من شمال إفريقيا، هدية منوعة من الجمال وخيول السبق وريش النعام ورماح وأقواس من خشب الزان وغيرها من النفائس. وتشمل من بين ما تشمل ثمانية آلاف رطل من العاج.

ولسبب أو آخر، طُليت المقلمة في مرحلة غير معلومة من تاريخها الطويل بطلاء أسود. يرجِّح البعض أنه أضيف إليها في مرحلتها ما قبل الأخيرة، في إنجلترا ربما. لم يعد الأسود مجرد طلاء خارجي؛ لأن العاج، حين تقدم العمر به، تشقق فسرى لون الطلاء في شقوقه فتداخل الأسود المصنَّع في أوربا بالأبيض الآتي من إفريقيا.

تبدَّلت الأدوار في لعبة طريفة بين اللونين المثقلين بالمعاني.

نبدأ بالغطاء: نقش محفور لأربعة فرسان يمتطون جيادهم. المشهد في ميزانه أشبه ببيت شعر في قصيدة. شطران يكمل كلٌّ منهما الآخر ويعكسه كصورته في المرآة. ثم يعود كل شطر ينقسم إلى وحدتين متوازيتين. في المشهد أربعة فرسان، فارسان هنا يقابلهما فارسان هناك، على جانبي حلية من النحاس تتصل بالقفل، في الوسط تمامًا. وفي أقصى اليمين فارس، وفي أقصى اليسار فارس. جواد هنا، وجواد مثله هناك. ولكل جواد منهما قائمتان مستقيمتان وقائمتان مثنيتان. لا يركض الجواد بعد وإن كان على وشك. وفي طرف العلبة الأيمن يحمل الفارس على متن الجواد صقرًا على كفه اليسرى، والفارس على الطرف الأيسر يحمل صقرًا على كفه اليمنى. ربما كان الصقر رمزًا لخلافة بني أمية. ستسقط الخلافة في قرطبة وتضطرم فيها الفتن ليبدأ تاريخ السقوط الطويل كجلمود امرئ القيس «حطَّه السيلُ من علٍ».

هل شهدت المقلمة بعضَ هذا السقوط، كلَّ هذا السقوط؟
هل كانت في قرطبة حين سقطت نهائيًا في يد ملوك الروم عام ٦٣٣هـ (١٢٣٦م)؟

نعود للنقش المحفور: وعي الخطورة قائم. وعي التمرد، على ما أظن. كلب (أو ربما ذئب) يشب على قائمتيه الخلفيتين، يواجه الفارس هنا وهناك، ويلتهم النبات والثمر. هذان الفارسان على طرفي العلبة كأنهما هلالان أو علامتا تنصيص يضمان فارسين آخرين متقابلين تفصلهما حلية النحاس التي تقسم العلبة من وسطها وتقسم الرسم إلى شطريه وتتصل بالقفل. يمتطي كل فارس منهما جوادًا على غير الجوادين السابقين. القوائم منفرجة إلى حدها الأقصى: حركة راكضة تعزز حالة الاشتباك. خلف كتف الفارس طاووس، وطاووس آخر مثله خلف كتف الفارس الذي يقابله. فارس اليمين يشرع رمحه الطويل في خنزير بري ينقض على غزال (الفارس يحمي الضعيف إذن، ويهاجم الباغي، هذه صورته والمثال)، والفارس المواجه عن يساره يكاد يطأ بحوافره خنزيرًا آخر يطارد غزالًا. وحول الفرسان الأربعة وفي الخلفية حفر نبات يشي بالخير والثمار.



إفريز الغطاء مخصص للكتابة: عبارة بالخط الكوفي: «بسم الله الرحمن الرحيم بركة من الله ويومن (هكذا) وسعادة وغبطة وسرور وعافية كافية ونعمة صابغة (هكذا) وإلا (الأرجح أنها «يد») عالية ونعمة متصلة لصاحبها مما عمل في شهر ربعة (ربيع) الأول سنة أربع وتسعين وثلاثمائة.»

وعلى دائر العلبة المستطيلة مشاهد صيد وطراد. سباع وخيول مجنحة وصقور وغزلان أو أرانب وصياد يشرع حربة طويلة، كلها متداخلة مع حفر نباتي كثيف. يميزها حفر يتكرر في خلفية العلبة مرة جهة اليمين ومرة أخرى جهة اليسار: صقر كبير يقف على ظهر كلب أو ربما ذئب. الصقر متمكنٌ تمامًا منه يُشرف عليه ويملكُه ويميل برأسه خفيفًا لأسفل يلمس ذيل الكلب (أو الذئب) بمنقاره كأنما يشرع في التهامه.

ولمفصلي المقلمة وقفلها تلبيسة نحاسية أضيفت لاحقًا على الأرجح، إذ نعلم أن علب العاج المصنوعة في قرطبة كانت تُحلّى بالفضة لا النحاس. لنا أن نتخيل الأصل وتداخل الأبيضين: العاجي الكتوم المسكون بأصفر لا يُفصِح عنه،







والفضي الثرثار يفضح علاقته بالرمادي والأزرق. ولكن العاجي صار أسود واستبدل بالفضة النحاس. وفي محطة ما من الرحلة الطويلة أضيف للمقلمة بطانة من جوخ أحمر وحيِّزان يتسع كل منهما لمحبرة. الجوخ الأحمر يحملنا إلى مراحل مختلفة ولأجواء مغايرة، ربما فرنسا القرن الثامن عشر أو إنجلترا القرن التاسع عشر.

٢.

حين تسمَّرت قدماي أمام هذه المقلمة في زيارتي الأولى للمتحف وأخرجت مفكرة صغيرة من حقيبة يدي ورحت أرسمها وأُسَجِّل طولها وعرضها وعمقها، لم ألاحق ما تزاحم في رأسي من أسئلة وشذرات لأنها على ما أظن، توارت خلف حضور المقلمة، الحضور المادي الملموس لعلبة تشدك تفاصيل صناعتها، وتُقَدِّر ما إن تقرأ اللافتة الصغيرة التي تشير لكونها مقلمة أندلسية من مطلع القرن الحادي عشر أنها لا بد من عاج قرطبة، فتأتيك كلمة قرطبة كعادتها، بصخب يجتاح الذاكرة يغلب حواسك الخمس.

والآن إذ أجلس للكتابة أحاول استرجاع بعض تلك الأسئلة والشذرات. قلت لا نعرف صاحب المقلمة ولا نعرف ظروف صناعتها. لا نعرف مَن كلَّف مَن ليهديها إلى مَن، وهل كانت في الأصل مقلمة أم كانت علبة ثمينة أراد عاشق ما أن يضع فيها رسالة حب، قصيدة مثلًا أو بيتين من الشعر، أو سوارًا أو قرطًا أو عقدًا أو مسبحة، أم إنها كانت كغيرها من العلب المصنوعة في تلك الحقبة من الزمان، مجرد «ظرف» ثمين للعنبر أو المسك؟ ولكن علب العنبر والمسك كانت أسطوانية الشكل وأكبر حجمًا. هل أرادها العاشق بهذا الحجم والشكل حتى يتمكن مرساله أو هو نفسه من تهريبها إلى محبوبته بعيدًا عن أعين الواشين؟ أم إن العاشق لم يكن ممسوسًا بعشق امرأة، بل بسحر البيان فأراد العلبة لأقلامه؟ هل كان شاعرًا؟ أم كانت العلبة أداة من أدوات وظيفته لأنه كاتب الأمير يُدوِّن ما يمليه عليه من رسائل إلى صفوته ونظرائه وأعدائه؟

أقول: ربما سقطت هذه المقلمة من مشهد بائع الحرير في رواية «دون كيخوته».
لماذا نسيها سربانتس وتذكَّر كل ما عداها؟



في هذا المشهد يحكي لنا الراوي عن صبي يحمل مخطوطات عربية، التقاه في حواري طليطلة. وكان الصبي يحاول بيع هذه المخطوطات لتاجر حرير. يأخذ الراوي مخطوطة منها ويحملها إلى عربي يقرأها له، ليكتشف أن القصة التي يبحث عنها مدوّنة في المخطوطة بعنوان «تاريخ دون كيخوتِه دي لا مانشا، من تأليف سيدي حامد البننجالي، المؤرخ العربي». وما إن يعرف الراوي ذلك حتى يهرول إلى تاجر الحرير ويشتري منه كل المخطوطات التي حصل عليها من الصبي. ثم يسارع مرة أخرى إلى المترجم العربي ويصحبه إلى أحد الأديرة حيث يعرض عليه أن يدفع له أي قدر يطلبه من المال في مقابل أن يترجم له ما ورد في تلك الأوراق عن دون كيخوته.

هل نسي سربانتس أن يشير إلى المقلمة التي استخدمها العربي أم كان العربي الذي حكى عنه سربانتس رجلًا رقيق الحال يترجم شفاهة ولا يملك مقلمة من العاج لأنه ليس بكاتب؟

يقفز الخيال أربعة قرون إلى الوراء، من رواية «دون كيخوته» إلى طليطلة القرن الثاني عشر والترجمة قائمة على قدم وساق، والمدينة صارت خزانة للكتب والمخطوطات الأثمن في أوربا كلها. يقرأ المترجم العربي المخطوطة العربية ويترجم ما ورد فيها شفاهة فينقلها وسيط إلى اللغة اللاتينية ويدونها ثالث باللاتينية، أو بدءًا من القرن الثالث عشر يكتبها باللغة المحكية في قشتالة (اللغة الإسبانية لاحقًا). هل كانت المقلمة بحوزة الكاتب؟ أي كاتب منهما، الكاتب باللاتينية في طليطلة القرن الثاني عشر أم الكاتب في القرن الثالث عشر الذي يكتب باللغة المحكية فيسهم في تحويلها إلى لغة كتابة؟

ولماذا تُغَرِّبين المقلمة يا رضوى؟ ربما لم تذهب إلى طليطلة ولا اقتناها كاتب باللاتينية أو القشتالية، بل بقيت مكنونة في قرية من القرى المتاخمة لقرطبة لأن صاحبها أو أحد أحفاده أو حفيدًا لشخص ما اقتناها لاحقًا، حملها كما حمل عياله حين سقطت قرطبة، وانتقل بها عبر عُدْوَة المغرب إلى شمال إفريقيا ونزل في فاس أو القيروان. وربما شرَّق أكثر فوصل الإسكندرية ليأتنس بشيوخ أصولهم مثل أهله من الأندلس، فسكن قرب مسجد الشاطبي أو مسجد المرسي أبو العباس، يستقبل النسمة البحرية كل صباح ويفتح مقلمته يخرج منها ريشته، ويُبَسْمِل وهو يغمسها في الحبر ويواصل النسخ.

ثم تغرَّبت؟
ربما تغرَّبت حين حملها ضابط من ضباط الاحتلال الفرنسيين في القرن التاسع عشر من شمال إفريقيا إلى فرنسا وهو عائد إلى بلاده وعرضها على معارفه بزهو، ضمن غنائمه التي عاد بها من بلاد الشرق. وربما لم يفعل، بل أهداها على استحياء لامرأة يحبها. وربما لم تُقِم المقلمة في فرنسا لأنها لم تذهب إليها أصلًا.
لم تغادر الأندلس.

بقيت ضمن الغنائم التي أودعها فرسان الروم في الكنائس والأديرة. كم بقيت وفي أي كنيسة تحديدًا ومتى إذن وصلت إلى إنجلترا؟ كل ما نعرفه هو تاريخها الحديث، فالمتحف اشتراها من لندن في مزاد لساذبي عام ١٩٩٨م. ويقول أوليفر واتسون الذي كتب دراسة حول هذه المقلمة إن عم مالكها كان اشتراها عام ١٩٤٧م حين بيعت مقتنيات منزل إيرل هاليفاكس بعد رحيله. بيعت المقلمة مع نثريات أخرى بينها لوحتا شطرنج، بتسعة جنيهات وثمانية وتسعين بنسًا. متى وصلت المقلمة لبيت ذلك النبيل البريطاني؟

لا أحد يعرف.

وربما لم تذهب المقلمة إلى أي مكان لأن أصحابها أخفوها مع ما أخفوا من مخطوطات عربية خوفًا من محاكم التفتيش، فبقيت في أرضها تحمل أقلامًا يستخدمها موريسكيون في شرق الأندلس للكتابة بلغة الألخيميادو، تلك الأعجمية العجيبة التي تكتب لغة من لغات الرومانس المحكية بالحروف العربية لتستغلق قراءة الكلام على غير العرب وليتبارك كاتبها وقارئها بالحرف العربي وببعض العبارات المرتبطة بدينه المحرَّم عليه. ربما ظلت هذه المقلمة في منزل عربي مهجور مكنونة مع كتب ومخطوطات في مخبأ ما تحت الأرض أو في جدار، إلى أن وجدها شخص ما فباعها لسائح إنجليزي عابر ممن يهوون التذكارات الشرقية فعاد إلى بلاده وأطلع أصحابه عليها بما لا يخلو من زهو؛ لأن الشرق وتذكاراته وفنونه، في زمن نهب الشرق وتحقير سكانه، كان موضة ومدعاة للزهو.

مقلمة عمرها ألف عام, ملموسة كالنقش المحفور في عاجها. مُعَيَّنَة. تحمل تاريخ ولادتها كتابة بالحروف، وتحمل في نقشها الأسلوب الشائع في نقش علب العاج في قرطبة بين النصف الثاني من القرن العاشر إلى نهاية النصف الأول من القرن الحادي عشر. نعرف مكان المنشأ. ونعرف محطتها الأخيرة.

وبين اللحظتين، تبقى ألفُ عام غامضة مثل التاريخ، لا ندري منه سوى العنوان العريض أو ومضة أو واقعة، أما ما شاهده هذا التاريخ أو شوهد فعلُه فيه فيبقى مستغلقًا ويراوغ، لا نملك إزاءه إلا إعمال خيالنا و«ربما» و«قد» وشذرات مفككة وأسئلة لا تنتهي.





ليلى والمجنون

غسان زقطان

كتلة صارمة متقشفة وحذرة تطفو فوق الماء فيما يشبه اختيارًا للعزلة، ليس ثمة ثرثرة في الجسد الصلب المائل إلى البياض، إشارات باهتة عبر خطوط سوداء تقطع بياض الحجر في خطوط متوازية وكأنها رغبة الكلام وليس الكلام نفسه. هذا هو، على نحو ما، انطباعي الأول في المرور السريع أمام المتحف الإسلامي عشية وصولي للدوحة، فيما بعد سيتعزَّز هذا الانطباع وسيذهب إلى أبعد من وصف العابر.

بدا الأمر وكأن المكان «بحث» عن نقيض لبلاغة الزخرفة التي تشي – مثل تعريف منجز ومتفق عليه – للفن الإسلامي، وهو ما يمكن أن يبدأ به أي مشاهد عادي غير متخصص، كما بدأت.

الممر العريض الذي يؤدي إلى بوابة البناء وخطوط النخل الطولية التي تقسمه إلى أربعة مسارب صاعدة جميعها – كما لو باتفاق – باتجاه المدخل تشبه احتفالًا مبكرًا بما سيحدث، القوة التي يمنحها هذا الصعود الطويل والذي يقتضي انحناء الجسد واستقامة الخطوات بينما يتواصل في الجهة المقابلة صعود كتلة الحجر وكأنها تنبع من الماء، مثل شجرة بيضاء تدفع بنموها، أو معبد يواصل بعث طاقته نحو الصاعدين من المنحدر، هو ما منح المكان تلك السلطة الغامضة التي تكتنفه.

من بعيد يمتد خط المدينة الحديثة بأبراجها الرمادية والسوداء الغالبة، أقرب إلى تنويع على المشهد، وفي مكان من كل هذا يمكن تمييز مئذنة مخروطية تصعد بأضوائها من العتمة فيما يشبه استعارة متراكمة لأزمان وأنماط متعددة.

هل فكر «أي إم بي» بكل هذا عندما أبصر المكان للمرة الأولى أو تخيله؟ أحب أنه فعل ذلك.

هذه الصرامة والتحفظ القادمان، على نحو ما من اللون، لون الخلاء المتقشف للصحراء، تمنح المكان سمة معبد غامض، وهو ما سيختفي تمامًا بعد أن تدلف المدخل، عندما تجد نفسك أمام شبكة كثيفة من الزخارف، والأدراج، والممرات العريضة المحيطة بفضاء المكان فيما يشبه احتفالًا عشوائيًا يتضح نظامه بصمت.

بين طاقة الصمت والترقب التي تبعثها أسطحة وتكوينات البناء من الخارج والألفة المفاجئة التي تتلقفك فيها الأبهاء الداخلية، فيما يشبه غنائية تتشكل من أصوات الناس وإيقاعات الخطى على الأدراج والممرات، ما يمنحك ذلك الإحساس بالانتقال وتخطي عتبة عالم متوحد محافظ وصامت نحو اتفاق عوالم، أو ائتلاف متناغم بين تعدديات لا نهائية، هناك حيث يتداخل الزمن في الأدراج والمساحات المفتوحة وزخارف السقف والمقتنيات المحاطة بإضاءة محافظة كافية لكي تمنح المقتنيات المعروضة قوة الحياة، فيما تتحرك أشباح الزائرين وتتقاطع في الممرات المظللة التي تؤدي بعضها إلى بعض، كما لو أنك تعبر من حكاية إلى حكاية عبر ممرات جانبية وغير مرئية، أو كأنك تدخل إلى الحكاية نفسها، الحكاية الشرقية في سردها المتدفق واستطراداتها وبلاغتها وانتقالاتها الجانبية نحو أبطال جدد وأزمنة جديدة، وأمكنة تقدم نفسها بدأب وصمت، هناك حيث يلمع دبوس صغير من الذهب بالقوة نفسها التي تمتد بها «سجادة حيدر آباد» مثل كائن من الحرير، أو تتداخل إطراقة «القديس جيروم» في مجلد ملكي لمغول الهند مع «مزهرية كافور» القادمة من مصر أو «فريدون» وهو يقتحم «قصر الضحّاك» في «شاهنامة» المغول، غير بعيد عن «مجنون في البرية» المأخوذة من «ليلى والمجنون» لـ«نظامي كونجي»، ونسخها - كما هو مشار - «عبد الجبار»، بألوان مائية معتمة - حبر على ورق في أصفهان. يظهر «المجنون» نصف عارٍ بجسد غامق ونحيل وبشعره الأسود الطويل نفسه الذي سيظهر به في المُعلَّقة «ليلى والمجنون» في مكان آخر من المتحف، محاطًا بمرتفع صخري وحيوانات برية ألفت وجوده، فيما تنحني أغصان النباتات في حركة كما لو أنها تصغي أو تفسح مجالًا للرؤية، فبدا الجسد الإنساني البسيط وكأنه امتداد لهذه البرية، وفي الوقت نفسه امتداد مثالي لفلسفة الشعراء العرب الصعاليك الذين استبدلوا رفقة مجتمعاتهم وأعرافها وعاداتها برفقة كائنات البر، وهو بالضبط ما أفصحت عنه الملحمة التي صاغها «نظامي» بطلب من الأمير «شروان شاه» في القرن الثاني عشر، فجاءت في ٤٧٠٠ بيت من الشعر.

غياب اليقين هو الذي قادني إلى هذه المُعلَّقة: التردد الذي يحيط بكل مكوناتها، والذي يبدأ من تلك الكلمات التي تشير إلى منشأ المُعلَّقة بتردد واضح: «إيران، من المحتمل قاشان»، إلى محاولة النقل المحفوفة بالمخاطر التي جرت للمكان عبر ألوان لا تبتعد كثيرًا عن التراب، إلى البشرة الغامقة، القادمة من مكان آخر للمجنون، الذي يبدو مثل إله مظلوم.

التردد هنا هو متن الحكاية والفضاء الذي يسمح بالبناء عليه أو الأخذ منه، شبحية البطل ووضوح الآخرين، وقدرة النساجين المذهلة على عزل «المجنون» في تلك الدرجة الغامقة من اللون البني التي تجعل من نحوله أمرًا خارجًا منه وليس حدثًا طارئًا يمكن تبديله. ليس ثمة أسباب يمكن إيضاحها لامتثاله العميق أمام «الحب»؛ الأمر برمته ينبع من داخله هو، وليس من وقوفه في حضرة من يُحب. وفيما هو يذهب بعيدًا في هشاشته، تتراكم الثقة في جسد «الرسول» أو الشاهد الذي جمع «المجنون» بـ«ليلى»، الأرجحة التي تشي بها الشكوك الكثيرة، والتي يمكن تلمسها في المسافة التي تفصل المجنون عن ليلى والوقوف الجانبي المتقن للرسول، وفي حركة التحذير التي يطلقها إصبع الرسول، والحركة المزدوجة لإصبعي ليلى، المحذرة في مواجهة المجنون، كما لو أنها تحرس مسافة البعد بينهما، والإصبع الحائرة على شفتيها، الأرجحة التي تشبه الحكاية والرحلة التي قطعتها عبر ما يقارب القرون الأربعة منطلقةً من نجد في الصحراء العربية إلى «كنجة» في «أذربيجان».

لا تستطيع أن تقف محايدًا أمام ما يحدث هناك في المُعلَّقة، الأمر يتجاوز تأمل المشهد الساكن ويذهب مباشرة نحو الحكاية نفسها بالتباساتها. مأخوذًا بتلك الهشاشة تجد نفسك واقفًا بموازاة المجنون، زاوية النظر – الزاوية التي اختارها الفنان للدخول إلى المشهد – تجعلك هناك حيث هو الأكثر قربًا إليك، وكأنما هي دعوة لا تتوقف ومتصلة عبر مئات السنين لإسناد انحناءته، ومسح ركبتيه النحيلتين وتغطية عري قدميه وجسد الغلام الذي يكتنفه، فيما هو غافل، تمامًا، عن كل هذه النوايا.

ثمة قسوة في مكان ما من المشهد، قسوة قادمة من المتن ومن الفنان، لا أدري إذا كان هو نفسه عبد الجبار المذكور في لوحة «مجنون في البرية» – إذ إن أسلوب بناء جسد المجنون والألوان تبدو متقاربة – أو إن عبد الجبار اكتفى بنسخ المتن فيما قام بالتصميم والرسم فنان آخر نجهله، ولكنها قسوة عميقة ومنتشرة في النسيج نفسه، وتضغط من مكان ما في النَّص وفي الحرير أيضًا على الجسد المنحني، الذي يبدو راضيًا بكل ذلك: الإطراقة والعينين الذاهبتين إلى أبعد من الابتهاج بالوصل واللقاء بالحبيب نحو ما لا نراه خارج المُعلَّقة، بينما اليدان مبسوطتان بأصابعهما النحيلة كمرآة أو نبع للأدعية.

ثمة الرضا هنا، التداخل بين اليأس والعناد، والامتثال العميق الذي يذهب حد الامتنان، وهو ما منح المشهد قوته. ليس هناك اعتراض على حكم القدر، كما سنجد غالبًا في الميثولوجيا الإغريقية، أو مواجهة الآلهة والتبرم من أحكامها والاستعانة بتحالفاتها أو نزقها أو شهواتها ومكائدها وضجرها، تلك المواجهات وذلك الاعتراض الذي يؤثث البطولة ويمنح البطل هالته ومصيره؛ هنا تكمن البطولة في الامتثال، في رقة الجسد وهشاشته، تلك التي حولت طريق



المعاناة الطويلة إلى درب مضيء نحو التوحد وإغلاق الشقوق وسد الثغرات وإلغاء ثنائية الجسدين.
وهي القوة الهشة نفسها التي عززتها العزلة والابتعاد، تاركةً الشعر – الذي هو أقرب الطرق إلى القلب والروح – كأداة وحيدة للتخاطب مع المحيط. وهي القوة نفسها التي منحته القدرة على الاختيار الشامل بتدرجاته، واستبدالاته: البيت بالبرية، والناس والعائلة بكائنات البر وحيواناته، واللغة بالصمت، والبوح بالشعر، والشوق بالاندماج... الرحلة التي بدأها المجنون فتى يرعى الأغنام في «جبل التوباد» – كما هو الأصل العربي للحكاية – أو ابن الملك – كما أراد له «نظامي» في الأطراف البعيدة لآسيا المُسلمة – هي الرحلة نفسها المُتجهة بكامل حمولاتها إلى الذات وليس إلى أي مكان آخر، كما قد يشي السرد.

القوة، التي هي القسوة أيضًا، تنبع من دقة العمل نفسه، ومن تمثُّله مسالك الحكاية ونهاياتها المفتوحة، خارج الموت وما يليه، وتماهيه مع المتن المكتوب ومع تحولات المكان والكائنات التي تسعى فيه، بحيث يصل الكون – المدفوع بصبر العاشق وتفانيه وإيمانه المطلق بقدره – إلى تلك النقطة التي يتساوى فيها كل شيء، حيث ستتكلم الشجرة والغزال، كما جاء في نص «نظامي»، والذي يواصل تصاعده إلى اللحظة التي تتلاشى فيها الثنائيات وتندمج في كيمياء التوحد المذهلة.

ربما حمّلت هذه المُعلّقة أكثر مما تحتمل، وذهبت بها إلى أبعد مما قصدت، تلك أيضًا إشارات قوة، القوة التي تمنح الحرير سلطته، سلطة الصانع الذي يواصل حياته وتنفسه في النسيج والتطريز على جسد الحرير حتى بعد قرون طويلة من انتهاء العمل. هي رحلة مُعلّقة «ليلى والمجنون»، والمُنمنمات التي تنبع من كل زاوية فيها مثل نباتات هامسة قابلة للنمو والتمدد. وهو ما حدث في كل مرة وقفت فيها أمام المشهد، وأمام تخيل رحلة المُعلّقة، ومحطات وقوفها، والذين حدقوا في شخوصها ومُنمنماتها، وأولئك الذين لمسوا حريرها وذهبوا، قبل أن تصل إلى هنا، بينما واصلت هي بقاءها في توازن متقن، حيث يبدو الأزرق بدرجاته مثل سلم يصعد من قاعدة العمل ليحيط بقبة الخباء في متواليات تعزز ثقل المركز وتلمس الزهور على التراب فالإناء أمام المجنون ثم قاعدة متكأ ليلى وكميها صاعدة نحو غطاء الرأس حيث القبة متماهية، في كل سلّمة، مع ما يحيطها ومستمدة حضورها منه، بينما يقف الرسول والمجنون في امتداد دقيق للغصنين المزهرين اللذين يحيطان بالخباء ليشكلا معًا إطارًا داخليًا للمُعلّقة.

عندما رجعت إلى عمل «نظامي» في محاولة لتتبع الطرق التي أدت إلى المشهد، كان الأمر يشبه البحث عمّا أخفاه الصانع عن النسيج، أو واراه دون أن يغفل حضوره ونفوذه في العمل، كنت أحاول أن ألتقط تلك النقطة غير المرئية التي اتكأ عليها العمل والتي منحته نفوذه وسلطته، عما أنقذ المشهد من مجرد «تطريز متقن» على الحرير لمشهد

معزول عن سياقه، ومنحه حمولة المتن ومصائر الشخوص التي استحضرها، عن نبض المشهد الذي يشي بالقلب، كنت أحاول أن أجد لي مكانًا، أو حيزًا صغيرًا، أو حقًّا، أظن أنني امتلكته، داخل المُعلَّقة وليس بموازاتها، بعد أن تم استدراجي، تمامًا، حيث أقف قريبًا من الركبتين الحزينتين للمجنون.

في القصة التي اقتبسها «نظامي» ثلاثة لقاءات مفصلية بين العاشقين: الأول، عندما اقتحم المجنون خباء ليلى رفقة أصحابه في مطلع حبهما، يقول «نظامي» في هذا المعنى: «عندما أزاح ستار الخباء وجد ليلى وقد أسدلت شعرها بدلال على كتفيها، والمجنون وقد وقف كالعبد الوفي مطرقًا أمامها، فحملت إليه في كفها قدحًا من الخمر تضوعت رائحته كالمسك».

اللقاء الثاني الذي رتبه الشيخ – الرسول الذي نقل أولى رسائلهما بعد زواج ليلى من ابن سلام – بناء على إلحاح ليلى، التي أهدته، حسب «نظامي»، قرطها مقابل ذلك – حيث وقف المجنون محافظًا على مسافة بينهما وقرأ بين يديها شعرًا تضمن أمنيته بوصالها.

أما لقاؤهما الثالث والأخير فكان بعد موت ابن سلام، وعودة ليلى إلى منزلها، واعترافها المُعلن بعشقها للمجنون، وهو اللقاء الذي رتبه صديقهما المشترك زيد، والذي توّجه الصمت والتأمل، حيث بلغ المجنون نقطة عبوره الأسمى، وتوحد بليلى قبل أن يندفع عائدًا إلى بريته مكتملًا بالعشق.

المُعلَّقة التي حملت اسم العمل كاملًا، «ليلى والمجنون»، اختارت اللقاء الثاني، على الأغلب. ولعل ما يدفعني إلى هذا الاعتقاد هو طبيعة اللقاء الذي يفترض المسافة الفاصلة بين العاشقين، تلك المسافة التي تشكل حقوق الزوج الغائب وحضوره غير المرئي في مصيرهما، والتي هي الأعراف والقوانين التي امتثلا لها، كذلك الشيب الذي أضافه الصانع للرسول، فزيد من المفترض أن يكون مجايلًا للعاشقين وصديقًا لهما.

في اختيارها لتلك اللحظة تختار المُعلَّقة ذروة العمل، حيث تتجمع مكونات الحكاية وعناصرها ضمن مشهد سيتفكك بعد قليل، في الأحداث التي سوف تلي اللقاء، وحيث تتحول كل نأمة في المشهد إلى إشارة، المسافة بين العاشقين هي طاقة التحريم ونفوذه، هي الزوج والأب والعرف وذكورية السرد، وهي أيضًا، امتثال العاشقين لتلك الطاقة وذلك النفوذ، ثمة ما يشي به اتكاء ليلى وارتفاع مجلسها بزخرفاته «المقصودة» والمترفة التي تحيط بها من كل جانب وتحدد حضورها وتحركها وتحرسه، كما لو أنها خشبة عرض أو جزيرة صغيرة تعزز امتلاء الجسد وانثنائه الذي يحمل

من الحيرة والتردد أكثر مما يحمل من الصبر والرضا، وهو ما يعكس خيارها المرتبك في قبول الزواج والحفاظ على عذريتها في الوقت نفسه، والسعي للقاء المجنون والحفاظ على مسافة تفصلها عنه. لقد بدلت منزلًا بمنزل وبدلت الأب بالزوج، ولكنها بقيت في المنطقة نفسها ولم تغادرها، بينما على مقربة منها يصبح المكان المحيط بوقفة المجنون أكثر فقرًا وأقل ترفًا، وتبهت حركة الزخارف لتسمح بظهور عشب وزهر وآنية، أشياء حقيقية وطبيعة هادئة



تظهر تحت قدميه في وقفته المنخفضة التي عززتها انحناءته ونحوله، تلك هي قوة اختياره الحاسم وعلاماته، ليس ثمة حيرة أو ارتباك هنا، لقد قطع مسافة أبعد من الحكاية نفسها وعلى أحداثها أن تتبعه الآن، لم يعد جزءًا من الحدث، إنه خارج الحكاية الآن، كما هو خارج المتداول وخارج الطاعة بمعناها القسري، هو وحده يكثّر نفسه بما يحب، ويهتدي إلى مكانه كامتداد للعالم المحيط به، لم يعد بحاجة إلى قياس المسافة والنظر إلى الحبيبة والإغماء من شدة الشوق، فقد استدعى الأشياء إليه وتوحد بها بينما الحكاية تواصل اندفاعها خلف تحولاته دون جدوى.

هذا التمرد العميق الهادئ الذي راكم نفسه عبر حكاية حب مشوشة وغير متفق عليها، كان أحد أسبابي للوقوف أمام المُعلَّقة وتأملها على مدار ثلاثة أيام، البحث عن المجنون في داخلي، وعن تحولاتي في جدلي الطويل معه، مآخذي القديمة عليه، مآخذي الكثيرة القادمة مما كنت أعتبرها أخطاءه واندفاعه وهشاشته، وكل ما يبدو الآن، تحت ضوء وقفته تلك، بعيدًا وهامشيًّا تمامًا، لعل طاقة الحكاية تكمن هنا، بالضبط، في القوة التي تشيعها هشاشة العاشق وتوحده، ولعل هذا هو ما منحها نفوذها وقدرتها على مواصلة العيش والتنفس بقوة في حياتنا، على الرغم من أنها ولدت في منطقة شبه محظورة وهي الشعر، ثم عادت – عبر رحلة طويلة – في إضافة شبه محظورة أيضًا وهي الرسم والتصوير.

يبدو أن هذا النفوذ يكمن، أيضًا، في موقعها في مدى المحرمات وتحت سطوتها، وفي تحولاتها، نفسها، والثغرات التي اكتنفتها، والنقصان الذي صاحبها، منذ ظهورها الغامض في نجد في الجزيرة العربية، مثل حكاية مكشوفة تنمو مع الرواة وتتعدد بتعددهم، عرضة للتأويل لا تملك ما يؤكدها ولا تمنح ما ينفيها، في تنقلها شفاهًا بمقتنيات قليلة ووثائق غير مكتملة، الأسماء فقط، أسماء الأشخاص واسم الجبل. الشعر هو الذي منحها حمايتها وتنقل بها مثل حلم جماعي بالتمرد على الكتمان والتسلل، حين لا يكمن «النقاء» بالتخفي بقدر ما يتجلى ويمتحن في الإعلان والمكاشفة.

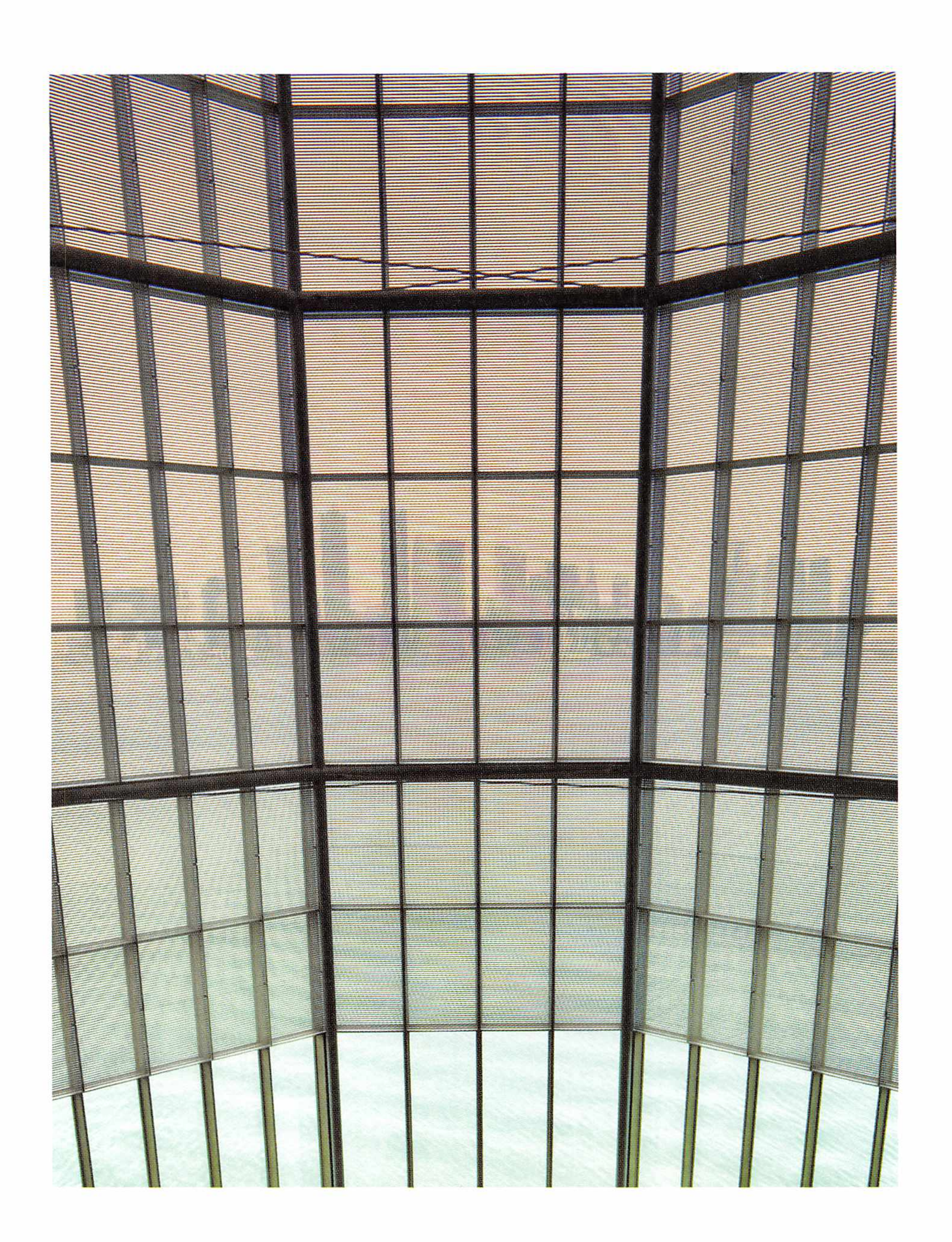
لعلني وجدت إجابة ما لحيرتي في أمر هذا العاشق العربي مستعينًا بمخيلة فارسية وشاعر عظيم مثل «نظامي كونجي» وناسخين ونساجين على الحرير من «قاشان»، أو أنني وجدت ما ينصف ليلى، ليلى التي كنت أفكر دائمًا بقسوتها وسلبيتها، وفي أن الطاعة والامتثال قد عبثا بها وأفسدا روح العاشقة لديها، ولم أكن قادرًا على تفهم صمتها ووقوفها بتلك الاستكانة العنيدة خلف حاجز الامتثال المطلق للطاعة!

ولكنها، المُعلَّقة، على نحو ما، مرَّرت نحوي شيئًا من المغفرة والتسامح لعله قادم من تلك الحيرة المُطلقة التي ظهرت فيها ليلى، تمامًا، كما حمَّلتني أسئلتها وغموض رحلتها وتردد أبطالها الذين تركتهم هناك على جدار القاعة يشير إليهم الضوء.

خارج القاعة، على المدخل كان هناك زوار يواصلون صعودهم نحو المتحف، نساء ورجال وفتيان دفعهم الفضول أو الرغبة التي تمنحها جاذبية البناء وغموضه، عائلات وبنات وأولاد كانوا يظهرون من الممرات الصاعدة، يتمهلون قليلًا أمام البناء الذي انكشف كاملًا فوق الماء كما لو أن إيماءة تعارف تحدث هناك، كان هذا يبعث على البهجة، بينما أتذكر ما قاله المجنون، في إحدى المرويات، عندما سئل عن ليلى فأجاب مختصرًا كل شيء:

أنا ليلى.





اللاتجسيد، ونساء يصِدْن، ورجال يتحلون

سعاد العامري

اليوم الأول. نيويورك، مانهاتن

كان الضوء مختلفًا ذلك اليوم.

وكان خريفًا دافئًا، خريف عام ٢٠١٠.

عشت في مدينة نيويورك – في مانهاتن – ما يكفي لأعي الفرق بين نورها والنور الذي أراه الآن: لم تكن هذه ظلال مانهاتن.

لطالما سرت عبر جسر بروكلين، وعيناي مفتونتان بعجائب مانهاتن الشاهقة.

بيد أن مانهاتن اليوم بدت مختلفة، جد مختلفة، إذ شاهدتها عبر الساتر الزجاجي المرتفع بارتفاع الطوابق الخمسة الشاهقة للمبنى الحجري الجميل حيث وقفت.

حدقت بعينين نصف مغمضتين في انعكاسات المباني المشيدة حديثًا من الزجاج والمعدن، ناحية الشمال.

مثل مانهاتن، حين تشاهدها عن بعد، تبدو المدينة حديثة البناء كمجسم معماري. حتى نهر الهَدسون، بدا لونه مختلفًا ذلك اليوم: لم يكن رماديًا ملوثًا، بل أزرق جميلًا، أزرق بلون السماء.

ألوان تذكرني بشواطئ زنجبار، وبالمحيط الهندي، وألوان فيروزية خفيفة تذكرني بفسيفساء القرن الخامس عشر الإزنيقية والبلاط الذي شاهدته للتوّ في هذا المتحف.

البصرة

أنظر عبر ذات النافذة الزجاجية الشاهقة، وإلى اليسار من مانهاتن، أرى المراكب الخشبية التقليدية تعوم في الخليج الغربي، وعرفت في اليوم التالي أن اسمه الخور.
قال شخص وقف إلى جانبي: «كم تشبه البصرة!»
عرفت من لهجته أنه عراقي.

بيد أنني، ولحسرتي، لم أعرف البصرة كما عرفت مانهاتن.
ولدت في دمشق، ونشأت في عمان وفي بيروت والقاهرة.
زرت بلدًا هنا... وبلدًا هناك.
وزرت فينيسيا عشرات المرات.
إلا أنني لم أزر بغداد يومًا، ولا البصرة التي كانت تُعرف بـ«فينسيا الشرق الأوسط».
أتطلع من النافذة وأتذكر حصة الجغرافيا، أو لعله كان أستاذ التاريخ هو من قال: «كانت السفن الشراعية تحمل تمور البصرة الشهيرة وتذهب بها إلى الهند حيث يتم تبادل التمور اللذيذة بالشاي الهندي الفاخر، والقراميد. وحين كانوا يذهبون إلى إفريقيا، كانوا يستبدلون التمور بسيقان المنغروف لبناء المنازل، وبالتوابل التي كانت تستخدم في إعداد أطعمة البصرة المميزة».
فكرت في نيويورك وفكرت في البصرة.
خشيت أنني، حين آتي في المرة القادمة إلى هذا المبنى الجميل، سيكون هناك مانهاتن أكثر، وبصرة أقل.
نحتاج عبقريًا مثل المعماري الصيني «أي إم بي»، ليبني نافذة تطل على خليج فتنبئنا بالكثير عن مستقبل العالم الذي نعيش فيه.
ولكن من لديه معرفة أكثر من الصينيين الذين حكموا العالم ذات يوم؟ واليوم هم في طريقهم ليحكموه ثانية. وطرق الحرير في الصين القديمة هي اليوم طرق غوتشي، وأرماني، وفيرساتشي، ولاكوست.
وعندما عدت إلى غرفتي في الفندق، بحثت عن البصرة في جُوجل، للتعرف عليها أكثر، ولكن كل ما ظهر لي، كان المزيد فالمزيد من صور الجنود الأمريكيين.
غفوت ليلتها وأنا أفكر في مانهاتن والبصرة.
وبكيت.

اليوم الثاني. للحيوانات نصيب الأسد

مشيت مرة، ومرتين، ومشيت للمرة الثالثة.
ذهبت في جولة أولى، وثانية، وذهبت في جولة ثالثة.

حيوانات هنا، وحيوانات هناك، حيوانات في كل مكان. على نسيج رائع يسمى فرانكيتي: طائر العنقاء، غزلان، طيور الجنة، مخلوقات خيالية وغريبة؛ على منسوجات حريرية تخلب الألباب، على سجادة فارسية ضخمة، في واحدة من أجمل التصويرات لشاهنامة الفردوسي، على سجادة الأردبيل الفارسية من القرن السادس عشر.

ومزيد من الحيوانات: عنزة صفراء مرقطة على بلاط إزنيق مزجج، وأربعة كلاب على بلاط سيراميك أخضر، وحاملة شمع نحاسية قاعدتها ثلاثة حيوانات غريبة، وطير على إناء معدني صقيل جميل، عراقي، من القرن الثالث أو الرابع الهجري (العاشر الميلادي)، ملون بالبني والأبيض، وتصميم نادر لحصان على زجاج يعود إلى العصر العباسي. تعلمت أن الطيور والأرانب والأسود كانت شائعة جدًّا، أما الحصان فكان نادرًا. جمل على قارورة بنية مضيئة، ومزرعة حيوانات على الخشب مع مشاهد صيد كاملة، وخنجر عليه حصان من رخام اليشم الأبيض. بط منحوت على قرن صيد عاجي من صقلية القرن الخامس الهجري (الحادي عشر الميلادي)، وقرن صيد مذهل آخر على أحد طرفيه نمر وعلى الطرف الآخر حيوانات مختلفة تهاجم بعضها بعضًا. قطعان غزلان مرسومة على خشب إيراني نفيس مُوَرنَش من القرن الحادي عشر الهجري (السادس عشر الميلادي)، وحماران سعيدان، واحد أبيض والآخر أسود، في مخطوطة القرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي) «منافع الحيوان» لابن بختشو، وتمثال فيروزي ساحر من السيراميك لقرد عيناه ثقبان مستديران، وتمثال نحاسي لبومة شديدة الحزن، وقارورة مساحيق هندية على كل من طرفيها تنين وأوزة، وتمثال أخضر رائع من سوريا في القرن السابع الهجري (الثالث عشر الميلادي) لبقرة وصغيرها، وقارورة على شكل قطة، وأخيرًا، بذلة مدرعة تمتطي حصانًا معدنيًّا بالحجم الطبيعي.

كان هناك رسم للبشر هنا، ورسم للبشر هناك، ورسومات مشاهد بشرية في كل مكان.
زخرف نسيجي من القرن الحادي عشر أو الثاني عشر الهجري (السابع عشر الميلادي) لمجنون ليلى من كاشان، بورتريه لفاتح علي شاه من وضع الفنان مير شاه من القرن الثالث عشر الهجري (التاسع عشر الميلادي). وجدت هذا ممتعًا ومثيرًا للاهتمام، فلم أكن أعرف أن الـ«بورتريه» كان من موضوعات الفن الإسلامي.

وبعد لحظات وجدتني أمرُّ بتمثال من الجص لرأس يبتسم في حبور. انحنيت لأقرأ النّص المرافق. قرأت: «مثال نادر على تمثيل الإنسان في الفترة السلجوقية من العصور الإسلامية الوسطى، والتي عُرفت باستخدام التمثيل التجسيدي». في تلك اللحظة بالضبط توقفت وتساءلت: مع كل تلك الأمثلة على التصوير، هل الإسلام فعلًا يُحرِّم التصوير؟

باستثناء القطع الخاصة بالخطوط العربية وصفحات القرآن، وجدت غالبية القطع الفنية في هذا المتحف (وفي أي مجموعة فنية إسلامية أخرى)، تُظهر مليًا أن هناك مغالاة في التحدث عن حرمة التجسيد في الإسلام، وكذلك الأمر فيما يخص «الأهمية» و«الاحترام الكبير» للخط العربي (المشار إليه خطأً أحيانًا على أنه فن إسلامي).

ليس هناك من شك في أن الخط شكل من أشكال الفن الذي وحّد العالم الإسلامي الواسع، والمتنوع ثقافيًا، والذي شمل معظم ثقافات ولغات العالم القديم. ولهذا كان ينظر إلى الخط العربي على أنه تراث إسلامي مشترك. وربما ينبغي النظر إلى الخط بذات الطريقة التي ينظر فيها إلى العربية كلغة: فكل من اللغة والخط العربيين، كانا وسيلة مهمة لنشر الإسلام وتوحيد الأمة، ومن هنا، ربما، نشأت بعض المغالاة في التركيز على أهمية دورهما مع استبعاد مكونات الفن الإسلامي الأخرى.

اليوم الثالث. نساء يصِئن، ورجال يتحلون

يدهشني دائمًا مدى ما يمكن أن نتعلمه من أي قطعة فنية، سواء كانت إناء خزفيًا، أو لوحة مصوَّرة، أو مزهرية من الزجاج، أو مُنمنمة، أو – كما في هذه الحالة – منسوجة رائعة من الحرير الصفوي من القرن الحادي عشر الهجري (السادس عشر الميلادي). ويستوقفني أيضًا ما أدركته من أهمية المعرفة العميقة بالتاريخ لفهم وتقدير القطعة الفنية حق التقدير، والاستمتاع بها. ربما أتحدث عن البديهي هنا، إلا أننا نعرف كم يحتاج المرء للتذكير بالبديهي. قد يكون التاريخ هو الفيصل الوحيد بين عمود روماني، وعمود تم صنعه بالأمس – على افتراض أن كلًّا منهما يحمل ذات الجودة وبراعة العمل.

تجولت في مساحات المتحف المعمارية المبهرة، وعشت سحر قاعات العرض التي صممها المعماري ومهندس الديكور الفرنسي جان ميشيل ويلموت. جلت حول عشرات التحف الرائعة في طابقي العرض، ولمست في نفسي التأثير العاطفي، والفكري، والجمالي للعديد منها. أول قطعة استهوتني فكرة الكتابة عنها شهادة حج طولها سبعة أمتار (MS.267)، تذكر القدس باعتبارها واحدة من محطات الحج، أي المدن التي كان على المسلمين زيارتها لإكمال واجبهم الديني، وتعطى لهم الشهادة كدليل على إتمام فريضة الحج. وأحزنني التفكير في كيف أن غالبية المسلمين

لا يمكنهم اليوم الوصول إلى القدس، ولا يمكنهم أن يحصلوا على شهادة الحج هذه ذات التصميم الجميل. وفكرت أن أكتب عن الرأس السلجوقي: التمثال الإنساني الوحيد في المجموعة (Sw.74) ليس بسبب تفرده، وإنما بسبب الابتسامة الدافئة التي استقبلني بها. شيء في ابتسامته ذكرني بالموناليزا، على الرغم من أنه يكبرها بكثير؛ فقد وُضِع في إيران حوالي عام ٥٩٦هـ (١٢٠٠م)، أما هي ففي إيطاليا، بعد ثلاثمائة عام.

كَوْني مهندسة معمارية جعل من الممكن أن أكتب عن هندسة المتحف الرائعة، أو عن أحد عناصره وتفاصيله المتعددة، أو مثلًا عن تيجان الأعمدة الأموية العائدة إلى القرن الثالث أو الرابع الهجري (العاشر الميلادي)، والآتية من أنقاض مدينة الزهراء في الأندلس، أو عن التفاصيل المركبة للزخارف الهندسية والنباتية في ألواح الجص من سامراء العراق في القرن الثاني أو الثالث الهجري (التاسع الميلادي).

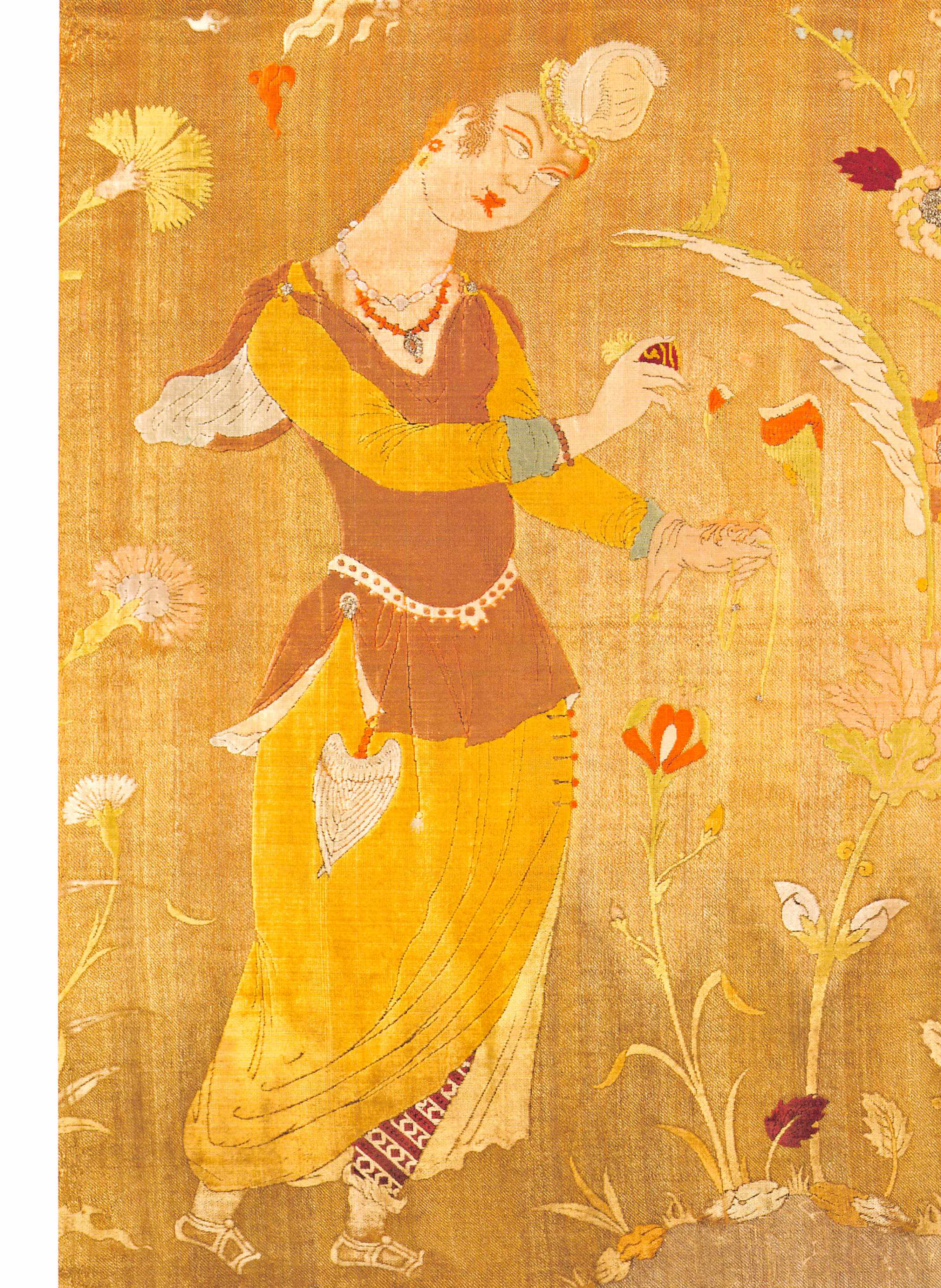
في نهاية زيارتي للمتحف والتي دامت ثلاثة أيام، بقيت معي قطعتان: لوحة المخمل الحريري الصفوي من القرن الحادي عشر أو الثاني عشر الهجري (السابع عشر الميلادي) (TE.204)، وحجاب شاه جهان من حجر اليشم الكريم، الـ«هالديلي» (JE.85)، ١٠٤٠–١٠٤١هـ (١٦٣١–١٦٣٢م).

بالإضافة إلى جمالهما وصِفاتهما الرائعة، شدَّتني غرابة موضوعيهما: «نساء يصِدْن» و«رجال يتحلون»، هذا ما فتنني بحق فيهما. وقرأت أن الشاه جهان قد ارتدى قلادة اليشم تلك ليشفي قلبه ويخفف من حزنه وقت كان يبني «التاج محل» لتخليد ذكرى زوجته الحبيبة، ممتاز. ولكن، وفي نهاية الأمر، انتقيت الأخرى: واحدة من روائع لوحات الحرير المخملي في العالم. مذنبات أم بريئات؟

ولا بد أن أعترف بأن نقطة الانطلاق عندي كانت واحدًا من كلبين في اللوحة، رأيت شبهًا كبيرًا بينه وبين كلبتي الصغيرة، نمورة. ولكن سرعان ما استُدرجت أنظاري لتقع على تلك القبعة الأنيقة التي تعتمرها السيدة الأرستقراطية التي تقف على يمين اللوحة، ومن ثمَّ على العقد والحلق الياقوتيين اللذين تتزين بهما، وبعدها على ثنايا ثوبها الحريري الأبيض وبطانته الخمرية المتناسقة مع حذائها المخملي ذي الـ«بوز». وكان التعبير المسالم والراحة التامة الباديان على وجهها متناقضين تمامًا مع مزاج كلبها الصغير التائق إلى المشاجرة، والذي شدت على وثاقه بحزم.

تعابير وملامح وجه السيدة الأخرى – التي تقف قبالتها في تصميم اللوحة البديع – إضافة إلى ملابسها الأقل رسمية – وإن كانت بنفس الصخب في الطراز والألوان – جعلتني أعتقد أنهما أم وابنتها. قبعة الابنة الصفراء الصغيرة، وفستانها





ذو الثنيات البرتقالية المذهبة، وبلوزتها البنية التي بلا أكمام، كلها تتناسق تمامًا مع البنطال المقلم الذي ترتديه تحت الثوب. تفصيلة شدت انتباهي هي حركة يديها. أخذت بعض الوقت لأرى أن هناك طيرًا يحط على قبضة يدها اليسرى. وبنظرة فاحصة على نسيج الحرير، أدركت أن البقع البيضاء والبرتقالية والخضراء هي في الواقع جناحي طائر. كان لون الصقر البيج أو الذهبي الفاتح هو ما يجعله صعب التمييز. ولما أمعنت النظر في يدها اليمنى، أدركت أن الشيء الأحمر الصغير الذي تحمله ما هو إلا «طاقية» الصقر. وهكذا، في نهاية الأمر، رأيت أن هاتين السيدتين الأرستقراطيتين هما، في الواقع، صيادتان – وهو أمر غريب ومثير للاهتمام. جعلني أنظر في تاريخ النساء الصيادات وصاحبات الصقور، وألقى بي في بحر من المعلومات عن ربة الصيد اليونانية، أرتميس، وربة الصيد الرومانية، ديانا، وكوشيكو، التي يعتقد أنها أول صيادة يابانية استخدمت الصقر، وابنتها الوحيدة، التي كانت تستخدم الصقر مثل أمها.

هل ننظر الآن إلى إصدار فارسي لكوشيكو وابنتها؟ وهل هاتان السيدتان من صاحبات الصقور حقًّا؟ يبدو أنه، ومنذ القرن الثاني أو الثالث الهجري (التاسع الميلادي)، كان الصيد بالصقور، وحتى عند النساء، أمرًا شائعًا في الشرق الأوسط. أم إن السيدتين مجرد «رمز» للصيد، مثل أرتميس وديانا؟ أملت أن يكون الخيار الثاني هو الصحيح، فأنا لا أحب الصيد كهواية (وإن كنت أتقبله إن كان من أجل البقاء). كلما بحثت في هذه المسألة وجدت من الأصعب الوصول فيها إلى الرأي الفصل؛ إذ إن الاحتمالات تتزايد وتتتابع: «الانبهار الصفوي بالصيد بالصقور لم يكن هواية شائعة وحسب، وإنما اعتبر رمزًا للرقي والثروة»، كتب ريتشارد روثستاين[١]. أما ليديا آش فتقول: «لا يوجد دليل على الصيد، بل يعتقد أن تلك الصقور لم تكن سوى طيور أليفة، وهدايا ثمينة يتبادلها رؤساء الدول»[٢].

والصيد كموضوع للفن كان محببًا عبر التاريخ، ليس فقط عند النساجين وصانعي السجاد، بل وفي غيرها من الأشكال الفنية. وتشكل مجموعة مقتنيات هذا المتحف دليلًا على ذلك. وفي الواقع، كانت مشاهد الصيد رائجة لدرجة أنها أدت إلى ظهور نوع معين من السجاد، كان يسمى «سجاد الصيد».

انشغالي بمعرفة ما إذا كانت السيدتان، الأم وابنتها، مذنبتين أم بريئتين جعلني أنسى النظر إلى مسألة أخرى مثيرة للاهتمام: وهي ما إذا كانت الأشكال المبالغ في طولها، وحركة القزحيات المزهرة والقرنفل، التي تملأ وسط اللوحة، عائدة إلى التأثير الصيني في طريقة الرسم، أم الأوربي، أم البومبيي؟ العلاقة الخاصة التي ربطت إيران الصفوية بأوربا، وخصوصًا في عهد شاه عباس الثاني ١٠٣٣-١١٧٠هـ (١٦٢٤-١٦٦٠م) تجعلني أميل إلى الخيار الثاني.

أحب أن أنتهي إلى أن السيدتين الصفويتين الجميلتين كانتا بريئتين تمامًا، وأنهما إنما أرادتا إثارة إعجاب الغرب لا أكثر.





....

حارِس الأبديَّة

بيجان ماتور

١.

الحروفُ والإشارات الدائمة الهمس،

أفشَت إليَّ؛

في القرن العاشر.. مكان ما..

ذروة ما..

شخصٌ ينتظر في ذاك الموقف القريب من السماء..

يبحث عن قاعدة للكون.

والقاعدة التي تظهر في اللوحة السابعة..

هي الرحمة.

همستْ إليَّ كموسيقى..

وفُتِحت الأبواب.

وما اتضح

في طبقات السماء الست

وجَدَ المعنى في السابع

وتراءى لي.

رأيت ما سوف يكون.

وصلت نظرتي إلى السماء.

٢.

هكذا سمعتُ!

شغفي لم يقتلني.

ولما كانت خرائط وجه الأرض،

ما زالت في زُرقة الجنين، ولم تتضح بعد..

سألتُ سؤالي للكون.

وسمعتُ الصوت.

ارتطام المجرَّات البعيدة..

٣.

بلا ريب هناك بداية تصل

من ساحل بُحيرة إلى الصحراء.

محادثة لم تكن قد سُمِعت قطّ

في مدينة الأصوات ذات الخزف الأزرق.

الألوان يُجنِّحها القرنفل والرمان؛

تختلط بالرَّغبة.

يبدأ الصدى في نفس البُحيرة..

تنزل النُّجوم إلى المياه.
هكذا.. البُحيرة
تستوعب الكون.

٤.
ما هو أكثر من ذلك:
الألم، الذي يعرفه النَّرجس والرمان.
الجمال.
هذا الشعور الحزين بامتلاء الوجود.
أي سلوى سيجدها في القرب؟
وكم مرة؟
هكذا كنت، منذ أمد بعيد..
همسَ الوجود في أذني..
طلب مني قياسًا..
انتظر مني قرارًا.
وها هو في راحتي.
ليس عجبًا فحسب،
بل هو العِشق..
بدأ في إزنيك، ووصل إلى بغداد،
وامتدَّ حتى الأندلس.

٥.
هكذا.. يعود الكون إلى لُغة النمور؛
ممتزجة بخطوط النمور
هي سيوف النَّبي الحادة..
يستمر اقتتال أبنائه،
والنُّجوم تحصر الدماء المسكوبة،
تَوَاؤم الليل،
وعدالته.
الحُزن هو المُستقرُّ في القلب.
الصحراء حيث هذت أختي في نومها.
إشارات على امتداد الحُزن الفائر.
الألم يُقرِّب القلوب إلى الله.

٦.
الإشارات والأعداد..
تختبئ في خطوط النمور.
تلتقي خطوط العرض في خطوط النمور،
وربما في وعي النمور.
هكذا تَعلَّق بالكون.

الأسئلة تبدأ في الصحراء.
سماء المِعراج الذي كَبر في إيران
ناداني.
العين التي تَصبو إلى النور
على شاطئ الرُّوح، قريب من القلب،
رأت ذِهابه.

البُعد الذي شعرتُ به، بينما أسير حافي القدمين
كان البداية.
سأل الملك:
«من هو الله يا أمي؟»
«اللانهاية يا صغيري..
ولا نهاية لها...»

.٧

غُبار النجم والحقيقة.

ما يعرفه القلب كثير التعقيد.

أريد أن أسمع السماء.

أبحث عن قمة

أقف عليها وأُحصي منها خطوط العرض.

دفء قبة السماء في راحتي،

تُقرِّب المسافات البعيدة.

في يَدَي النُّجوم..

أنزلتُها، أضفتُها إلى القلب.

ضبطت الكون على القلب.

كل النُّجوم التي يرقبُها البحَّارة

تأتي أساميها في لغة غريبة:

«ويغا»، «ألفاتا»، «ميراج»

«آيفراز»، «رغيل»، «آلتاخير»،

كلها، كلها، تشير إلى شمال الصحراء

تدلُّ المسافرين إلى الطريق.

الحروف العربية تُوحِّد الأرض والسماء.

إيمانٌ يجعل من السماء دارًا.

.٨

المُبحرون في المحيط يرون السماء صحراء.

الخلاص الوحيد للبَّحارة يأتي من البرِّ.

في النهاية، هو الواحد

الذي يُقلِّب القلوب؛

هو ذاك، الذي يحتضن قلوبنا.

.٩

يده تلمسني وتختبرني،

بينما ظُلمة الأرض تحلم بالسماء..

وظُلمة الكون تعجب.

الآن نتحرك على نفس خطوط العرض..

يبهرنا نفس النور.

وقلبي يُعلمني لُغة..

لُغة البعاد.

مفردات الأبدية في جُعبتي.

متخطيًا كل العصور، أرحل إلى بلاد

الأندلس واليونان، وأحيي الشعراء

في عُزلة جُزرهم البعيدة.

الأطفال الذين ينظرون إلى وجه السماء في شغف.

أصابعي النحيلة أعمَتها المشاعر.

الخطوة التي تركتها على سطح الأرض،

أثقل من حوافر الخيل.

لكني أمتدُّ كعُنق فرس السباق نحو النُّجوم.

في الماضي كانت موسيقى الكون

تَضمُّ لغة الطيور والنباتات،

مناقير الطيور ونقش ديكور هامشي منذ القِدم.

أنظر مرة أخرى،

على الأرض أحسه قريب مني.

يأخذني؛

أنا له.

يُعطيني الدهشة.

يُحوِّل ظلمات قلبي إلى شعر..

ففي ظُلمته يكْمن الجوهر.

تلك الومضة التي تتبدى لنا كالنَّجم
هي آية..

.١٠
أنا حاجٌّ مسافر،
من قمم «ريي» حافيَ القدمين
في الطريق إلى بغداد،
فلاح في الأرض
ينبش التربة ليجد نجمًا
يُقبِّل الآبار في فرح.

.١١
ارتطام الكواكب الكونية في أبعد الأمكنة،
حزن بلوتو، وغضب مارس،
وجمال سخي، يمنح السلوى مثل ڤينوس،
كلها مُستقرَّة في روحي.
على سهول روحي،
تتسابق خيول الأبدية.
أنظر نحو البلاد البعيدة،
الدنيا تقطعُها المدارات.
خط الاستواء يخترق قلبي.
تصيبه الشيخوخة.

.١٢
أسحب أشياء الدنيا إلى روحي..
وأجر أطلسها ورائي.
مدن الأرض تحلم بالسماء.
تتوق إلى أن تكون نجومًا.
في دار الحقيقة ذاك،
أغمس مناقير الطيور في الكواكب،
تحمل إليَّ غبار النَّجم،
النور من ذرات النَّجم.
أود قربًا يُسلِيني.
سأجد المعنى إن لمسته.
بقلب ملؤه الهَم ولكن ليس يدخله الشك..
مشيتُ على قمم الجبال
حافيَ القدمين.
تقدمتُ وحدي.
وفي تلك الوحدة
كان ينتظر في دبابة مجوفة.
نظر إليَّ نظرة طويلة، متوقعة
وقال: «اذهب،
واصنع أهلك من أرضي».

.١٣
في العُزلة.. اللغة التي تتوارد إلينا،
هي الشعر.
الفصول المُتوَّج بلغة النُّجوم..

.١٤
الآن بداية كل الفصول ونهايتها،
هذه اللوحة الصدأة التي أمسكها في راحتي،

هي منقب عن النُّجوم.
ما نظرته مجموعة نجوم علاها الصدأ.
في الروح؛ مجرة صدئة.

١٥.
ظُلمة أي عصر هذا التي تسدِل أستارها عليَّ؟
كثافة أي نَجم؟
في الليالي الساطعة كنتُ أتخيَّل الكواكب البعيدة،
حزن الأنجم البعيدة حتى عن نفسها.
أصابعي، بحثتْ عن مقام على الخط القُطبي
يُعبِّر عن إحساس القلب.
لا بد أن هناك بُعدًا آخر.
ظُلمةٌ، نعم، لكنَّ أصل الروح قد رُبط بالنور منذ الأبد.
الخريطة التي تحملنا مُتعبَة.
تقتفي أناملي أثر سماء غاطس في قُبة،
تطلب قربًا ترفضه السماء.
لمعرفة الأغوار...
لكن هناك الروح،
قبل كل الأسئلة، الروح.
الحزام الاستوائي المُتعمق كالجُرح
ينادي على كل النُّجوم...

١٦.
أنا وحيدٌ
على حافة استكشاف.
كنتُ مريضًا بداء من بعيد،
بداء حسَّاس لضوء النُّجوم،
والآن، كل العارفين، المُتحدثين عن غبار النُّجوم
يقيمون في برج الشعر.
الآن، الأرواح التي مسها ضوء النُّجوم تبني كونًا.
تتحرك في أعماقي المجرات،
كل واحدة منها إكليل زهر.
في أعماقي قلب وحيد، بارد مثل بلوتو
ولكنه يشعر أيضًا،
بما يكون.
ما سعيتُ أن أعيه تحت ظُلمة هذه القبة، هو القلب.
ما سعيتُ أن أعرفه، هي الأسباب.
صورة تفيض على كل البحار.
وحزن في القلب.
يجب البدء بالحدث الأوَّل
بميلاد الظلمة.

١٧.
تنشر أمامي خريطة «الإنسانية».
في تلك اللوحة التي رقت لقربها من القلب،
توجد قضية الحقيقة أينما أدرتُ وجهي.
يجب البدء بما هو أكثر ظلمة.
انبلج الفضاء حين دقَّت الأرض حوافر الخيل،
أعراف الخيل والنُّجوم في حيز واحد،
النُّجوم والأعراف في امتزاج لا ينتهي،
وتتخلل الفضاء كله النظرة الثاقبة
السماء التي لا تنتهي...

.١٨
نعرف ردَّ المَلاك.
في القرن العاشر، وبعيون
البشرية كلها نظر رجل إلى وجه السماء،
ومدَّ مناقير الطيور إلى مجموعات النُّجوم.
النُّجوم كلها تبدأ في القلب،
ثم تلتحق بالأبدية.
لا ينامون من الحُزن.
لا ينامون من الظلمة.
الفضول، فارس القلب،
يسوقنا.
يضيف المكان إلى الزمان.
هو العشق.

.١٩
على قاعدة الأسطرلاب؛
جواد أعرافه من نار،
ينتظر المكان،
ويحصر القلب.

.٢٠
عند اتفاق بُوصلة القلب مع بُوصلة الأبدية،
ترقد مملكة الأبدية الواسعة في كفنا.

هل أنا من يتحدَّث بذلك الميلاد المجهول للكون؟
هذا الأسطرلاب الذي رقَّ لتقريبه من القلب.
الشَّغف يجعل من أناملي روحًا.
في كل مكان وريد تعرفه السماء معرفة حقة.
آه، قد سقمت الظلمة.
سقمت أنجمًا تغمز لي كالنبض.

.٢١
الكون ذو آلاف الأعوام...
انتظاره،
مؤلمٌ.
بداية المشاعر هي الظُّلمة،
الشغف هو قلب الإنسان،
بالقلب يرى الأبعاد،
وعيونه عميقة كالنُّجوم،
نظرة ألف عام،
تتدفق إلى هذا اليوم.
موسيقى العجب،
الأطفال،
الشعراء،
العلماء،
تسمو بالروح كالحب.
طال انتظاري حتى إن
مِعراجًا مر من فوقي.
ومرَّت مجرات.
همسٌ للنبي في ذاك المِعراج
«ضعْ قدَمك على الأخرى»
قدَمك على الأخرى

وفي تلك اللحظة
كان ارتطامُ الأنجم.
وفي تلك اللحظة استقامت بُوصلة القلب.
يظهر الكون أمامنا
وأجنحة الخيل تتوهج بالعشق.
ذاك الوِصال.
ذاك الوعي الذي مضى من زمن،
يلمس البشرية.
مِعراجنا في القلب
يستقرُّ عنده.

٢٢.
هكذا، الرجل الذي بحث عن السماء
توجَّه إلى القلب،
إلى ما سكن في القلب؛
النور المُنساب من النُّجوم التي خبت
يملأ الروح.
هو العلم بالأقصى بُعدا.
العلم بالأقصى بُعدًا
هو الإيمان.

مجموعة نجمية غشاها الصدأ،
تحت الماء.

٢٣.
حين أنظر
أعي انتظار المسافرين في كل الليالي.
وخيل الزمن
خيل المسافات.
ومراسيل في حُلوق الطيور،
تمرُّ بالشمال وبالجنوب
لتصل إلى القلب.
من غبار النجم بذرة كم هي مُرَّة
فضولية
أثرٌ في عنقي.
إلام أنظر؟
وبماذا أشعر؟
تتوهج كالجوهرة في اللانهائية..
تمدني بالأجنحة؛
يوقع العشق باسمه.

٢٤.
الآن في القلب يبدأ الزمن..
هذه اللوحة المعدِنية التي رقَّت لقربها إلى القلب..
شهادة الأبدية.
أنا هناك.
الأسئلة الكونية أنهكتْ قلبي.
سأسحب اللانهاية إلى الدنيا.
سآخذُها في راحتي.
الدماء في فوران.

٢٥.

حينما أنظر إلى النُّجوم

يتسارع نبضي.

وتتسع بلاد قلبي.

الآن كل المجرات موطني.

انتبه! هل تسمع؟

أنا أقرب إلى السماء من المسافرين.

أقرب من العاشقين.

أنا قريب إلى الروح

فعلامتي علامةُ العجب.

بُوصلة مستقيمة كإيمان

مسلم يتوجه إلى مكة.

كل شيء ينظر إلى القلب.

نحن هنا الآن.

ولأننا هنا

يتوق الكون إليه.

أين موطني؟

ربما هي الشمس.





«القديس جيروم» بريشة فاروق بك

رجا شحادة

أعيش في رام الله في فلسطين المُحتلة، على مبعدة عشرة أميال من القدس، المدينة التي تحوي أحد أكثر كنوز التراث الإسلامي إثارة وجذبًا: مسجد قبة الصخرة، المبني في الفترة الأُموية، في الحرم الشريف، وهو الحرم الذي لا يسبقه مرتبة في الإسلام سوى حرمي مكة والمدينة.

تشكّلتْ وتبلورتْ في ظل ثقافة إسلامية – مسيحية، مُستديمة، ظلتْ فلسطين منذ القرن السابع الميلادي، حين دخلَت القدس البيزنطية تحت لواء الحكم الإسلامي – ويرى مَن ينظر إلى قبة الصخرة، مثلًا، تضافر التصميم البيزنطي والزخرفة الإسلامية فيها. لكن في أعقاب الاحتلال الإسرائيلي، عام ١٩٦٧، عُزلت القدس، مركز الضفة الغربية وعاصمة فلسطين الروحية، عن سياقها الطبيعي، وجرى تقييد طرق وإمكانيات الوصول إليها.

ومن فترة قصيرة قررتُ اصطحاب ابنة وابن أخي، تالا وعزيز، وكانا وقتها في الحادية عشرة والتاسعة من عمريهما، إلى البلدة القديمة، في القدس، لزيارة الحرم الشريف. أحببت أن أبثّ فيهما الشعور بالفخر بموروثهما الإسلامي، وهو الشعور الذي أُكنه في نفسي لهذا الموروث. لم يكن الوصول إلى الحرم الشريف بالأمر الهين؛ فعند البوابات يمنع الجنود الإسرائيليون غير المسلمين من الدخول. لكننا اجتزنا هذا. انضممنا إلى جموع الحجّاج والمُصلين والمتفرجين، وتجولنا في المكان، ثم اقترب منا حارس فلسطيني شكّاك، يُحقق معنا فيما إذا كنا مسلمين. عندما أخبرناه بأننا مسيحيون بدا مستاءً: ليس هذا مكاننا. جادلناه أنّ هوية ديننا لا أهمية لها هنا، فنحن عرب، فلسطينيون، ولذا فنحن أيضًا نفخر بموروثنا الإسلامي. وبدا أن حديثنا أغضبه أكثر؛ لم يتقبل فكرة أنّ الحرم جزء من موروثنا. تلقينا، فيما بعد، اعتذارًا من مدير الأوقاف، إلا أنّ هذا الحادث ظل يُزعجنا بما كشفه عن تلك النظرة الضيقة، الدالة، للأسف، على طبيعة الزمن الذي نعيش فيه.

وفي الواقع لم يكن مستغربًا أن يتشكك الحارس، فالجبل الذي أقيمت عليه قبة الصخرة هو من أكثر الأماكن المقدسة إثارة للنزاع والتنافس. وهذه التحفة الإسلامية المتفرّدة (قبة الصخرة) مُحاصرة بسياسات الدولة الإسرائيلية، ويُهددها المُتطرفون اليهود بالهدم والتدمير. مع ذلك، لطالما آمنتُ بأن تحدّينا الأكبر أمام الاحتلال الإسرائيلي يكمن في حرصنا ألا نتحوّل إلى مرآة لمُضطهدينا، نتبنى سُبلهم وطرائقهم، سواءٌ أكان ذلك من تسخير الدّين لأغراض وغايات قومية، أم من ترسيخ ادعاءات تملُّك حصرية تخص ما يجب أن يظل كونيًا ومشتركًا للجميع.

ومن الجائز أن مجيئي من هذه المنطقة المشاكسة العنيدة هو ما شدّني – في المتحف الإسلامي في الدوحة – إلى المُنمنمة: «القديس جيروم كتمثيل للسوداوية»، رسم من الألبوم المغولي الملكي بتوقيع الفنان المُسلم فاروق بك.

يجلس القديس جيروم، في اللوحة التي أنجزت على نسق المُنمنمات الفارسية، مُفكرًا ومتأملًا، على كرسي مصنوع من الخيزران، وهو يرتدي عباءة خضراء، ويتوسّط فضاءً شاسعًا من الأزهار، تسكنه قطط وَثّابة، ومَعز رُضّع، وخراف. ويحمل القديس جيروم عصًا، ويتزنَّر بخنجر. شعره أخضر غامق، وهو يسترسل مسترخيًا فوق الكرسي. رأسه مائل، تثقله اللحية البيضاء المرسلة. وهناك قط سمين هرم، يتجه نحو حليب مُندلق فوق الخزانة التي يُريح عليها جيروم مرفقه. من الجائز أن يكون هذا القط هو الذي يشد نظرة جيروم المُتشحة بالحزن. أما الأسد، الذي يظهر في العادة في معيّة هذا القديس، فقد استبدِل هنا بالقطط المرحة.

أطّر الفنان أحد جوانب اللوحة بشجرة زينة من نوع الدلب (وهي جزء من الثقافة الكشميرية، تتواجد في كل قرية تقريبًا)، تتسامى وترتفع فوق شخص القديس. وهذه الشجرة كثيرة الحضور في أعمال فاروق بك، وهي هنا تشكل إحدى الوسائل التي وظفها الفنان ليسبغ طابعه الخاص على هذه اللوحة المنقولة عن تصوير فنان ألماني لقديس من الشرق الأوسط.

تتمتع المعروضات بإضاءة جيدة وقوية، فينير الضوء الإطار الذهبي الخارجي ويخلق تباينًا بينه وبين الألوان الكَمداء الصامتة التي تتألف منها اللوحة. هاكم بستان آخر: برواز ذهبي مزخرف بباقات الزهور الغضة؛ بستان يؤطّر البستان الكائن في داخل اللوحة.

تدرُّجات اللون الكمداء، الخضراء في الغالب، تمنح شعورًا من الثبات والطمأنينة، وعلى خلاف الرسم المحفور الذي اشتُقّت منه اللوحة، نرى أنّ الظلال هنا انعدمت، ولم يتبقّ سوى الضوء اللامع المُنير. ومع ذلك فليس من عنصر



يُفاجئ أو يبرز؛ ما يجذبك إلى هذه اللوحة تصويرها للرجل: كائن حي هو جزء من الحياة المحيطة به، لا ينظر إلى المُشاهد ولا يحاول أن يخاطبه، لا يعرف الغطرسة أو العدوانية، لا يعرف سوى التواضع والسِّلم. لا أرى «السوداوية» في هذه الشخصية المُتفكِّرة. ولا أرى شيئًا في تمثيل القديس يشير إلى كونه ناسكًا متوحدًا؛ فهو أشبه برجل ثري يجلس في بستانه المُترَف؛ لأن هذا الرسَّام المسلم، لا يرى حاجة لأن تكون ناسكًا كي تنال هذه المكانة من النعمة؛ فيمكن للمرء أن يجلس في بستان زاهٍ، محاطًا بزاده من الدنيا، ويتمتع أيضًا بالسكينة والاتضاع اللذيْن يجلبان نعمة السعادة والرضا. هل هذا ما حاول الرسَّام نقله إلى الإمبراطور المغولي، وليّ نعمته؟

تقول الكتابة الفارسية في اللوحة إنها من وضع «معجزة زمانه فاروق بك في سنته السبعين والمرسومة بعد فتح (الكلمات مطموسة هنا) في معركة زامنت السنة الملكية العاشرة في العام ١٠٢٤هـ (١٦١٥م)».

يتضح أن الإمبراطور شاه جهان، الذي عمل فاروق بك في بلاطه، امتلك مجموعة من المنقوشات الأوربية، استوحاها الرسامون. وكان الرسَّام المسلم الذي رسم لوحتنا هذه (عن لوحة دورر)، والذي وُصف بأنه «معجزة زمانه»، أحد أفضل الفنانين العاملين في البلاط المغولي إبان فترة حكم أكبر وشاه جهان. وُلد فاروق بك في العام ٩٥٣هـ (١٥٤٧م)، في كابول على الأرجح، وتركها، قاصدًا البلاط المغولي في سهول ديكا، بعد حياة مهنية تنقلت به من شيراز إلى خراسان. ويظهر في أعماله تأثير سعة التجربة، والانفتاح على الثقافات المختلفة، وأنماط الرَّسم المتنوِّعة؛ فنجد عنده مزيجًا غنيًّا من أربعة منابع، وأربع رؤى مغايرة للعالم: المُنمنمات الفارسية، والطرز الهندية، والتأثيرات المسيحية، والرسم المغولي. فالفنان العظيم – كما الحضارة العظيمة – لا يخشى الاستعارة والمشاركة، ويجد ثراء في مخالطة الثقافات والأنساق الأخرى.

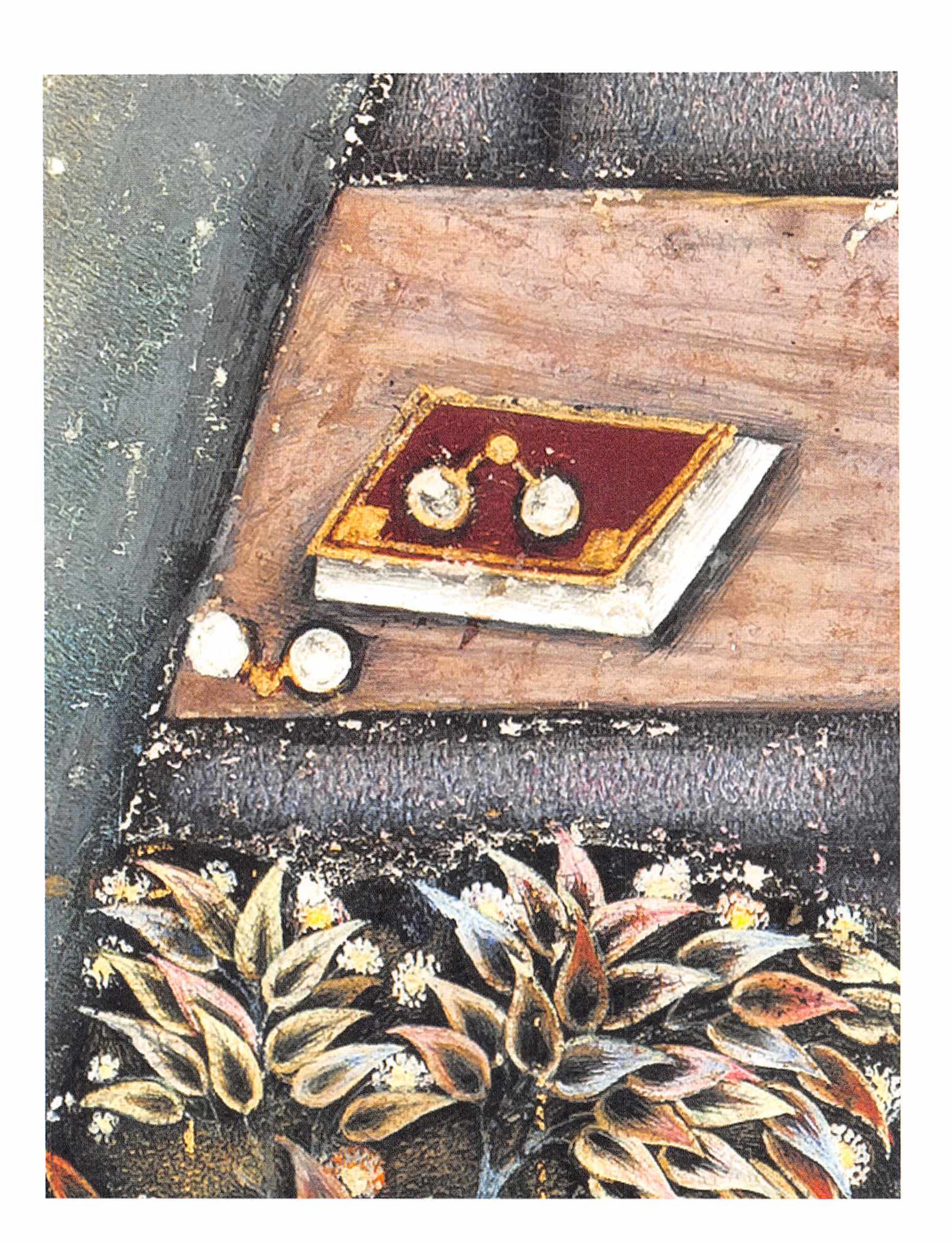
ما الذي يجعل من هذه اللوحة، الخاصة بقديس مسيحي، فنًّا إسلاميًّا؟ للإجابة عن هذا السؤال، دعونا نقارن هذه اللوحة بنقشية «مارتن دي فوس» ٩٣٨-١٠١١هـ (١٥٣٢-١٦٠٣م)، «دولور» (الأسى)، التي كانت المصدر الأساسي لفاروق بك، والتي أخذها «دي فوس» بدوره عن نقشية دورر للقديس.

ثمة عدد من العناصر المشتركة بين اللوحتين؛ لوحة «دي فوس» مُقسَّمة إلى مقطعين، يُمثلان زمني القديس: في الخارج نرى امرأة منحنية، تعمل في الأرض، وفي الداخل غرفة مكتب يجلس فيه رجل في خريف أيامه، مع وجود بوابة مفتوحة بين المقطعين. الرمزية مباشرة وجليَّة. في لوحة فاروق بك تغيب هذه الرواية، فقد رسم الرجل المُسن جالسًا على كرسي من الخيزران في سياق مختلف كلية؛ الخارج يتجسَّد عبر شجرة الدلب بأوراقها الشبيهة

بأوراق الكرنب؛ تمتد وتتسع إلى ما لا نهاية، وقد تحولت غرفة المكتب إلى بستان مُترف، مُورق ومُضاء، تعمُّه الأزهار والحيوانات الأليفة. عوالم الحيوان والنبات في هذا الحيِّز لها جمالها المفصَّل والمضيء؛ فللنبات كما للحيوان حياته الخاصَّة، المنفصلة عن المُسن، الحقيقية، وليس «التمثيلية» أو الرمزية كما في نقشية «دي فوس». ولا عجب أن نجد هذا عند فنان وُلد على الأرجح في بلاد فارس، فـ«الفردوس» العربية من الفارسية «بيريديسّا»، وتعني البستان السماوي، أو الجنة على الأرض، وهي، في الثقافة الفارسية، المكان الذي يعاود فيه الإنسان التواصل مع روحه، ويستريح لفترة من الحياة الفاعلة ليواصل السعي الروحاني. كم هو ملائم، إذًا، أن يضع فنان مسلم، عاش في بلاد فارس، هذا القديس المسيحي المتأمِّل في بستان مُورق يانع.



نرى أن لوحة «دي فوس» مثَّلت عالمين، كلاهما مُشبَع بالأسى (أو السوداوية): عالم العمل والشقاء (الفلَّاحة)، وبعد البوابة المفتوحة، عالم العجوز المحتضر. أما فاروق بك، فيقدم لنا عالمًا لذاته: مستقلًّا، مُكتفيًا؛ فردوسًا صغيرًا، عجائبيًّا، مُضاء. جميع العناصر الطبيعية في لوحة «دي فوس» مُسخَّرة لتسليط الانتباه على الرجل المُسن وحاله التعيس: فالضوء يأتي من الخارج ويُلقي بالظل على المقطع الذي يجلس فيه الشيخ. في المقابل ليست هناك ظلال



أصلًا في لوحة فاروق بك، حيث ينير الضوء الأكمد كل شيء. الضوء في الهند – على خلاف أوربا – ساطع، مباشر. ربما حدد هذا كيف رسم فنانو القارة العالم، ولماذا مالوا إلى إضاءاتهم المميزة. أما التحوُّل الأهم هنا، فهو أن لوحة فاروق بك لا تُقدم القديس جيروم كناسك، بل كسَيِّد مُسن، متقاعد، يجلس في بستانه اليانع، تظلله أشجار الدلب القريبة إلى النفس، مُحاط بحيواناته الأليفة على أنواعها. وهو متعَب قليلًا، ومتأمِّل، لكن ليس هناك ما يشير إلى أنَّ تأملاته تتمحور في الموت، أو تفاهة الأماني البشرية، أو سرعة زوال الدنيا. وتغيب عن اللوحة الجمجمة؛ المُذَكِّر بالموت الموجود كثيرًا في لوحات القديس جيروم، كما تغيب أي محاولة لاستثارة الشعور بالذنب أو الخوف عند المُشاهِد، أو تذكيره بالعقاب الذي ينتظره لهفوة في الإخلاص أو الطاعة. هنا، اللوحة تحتفي بالحياة، وتصر، في الوقت نفسه، على حكمة وتأمل الحكيم في أواخر نصيبه منها. هكذا، تتحول القُدسية المسيحية إلى الصوفية الإسلامية؛ ففيما تشجب الأولى العالم المادي، تؤمن الصوفية بإمكان الدُّنو من الله ومعانقة الحضور الإلهي ضمن وبداخل الحياة. هذا ما يضع هذه اللوحة في قلب الفن الإسلامي على الرغم من أن موضوعها مُتجذِّر في عمق الأيقونية المسيحية.

يقول كتالوج المتحف إنَّ «موضة نسخ المطبوعات الأوربية أو استعارة عناصر تركيب منها بدأت إبان فترة حكم السلطان أكبر، حين جلب المُبشرون اليسوعيون، والرَّحالة والرُّسُل، نسخًا منها إلى الهند». ولا يبدو أنَّ هذا أثار أي قلق داخل الإمبراطورية الإسلامية؛ فلم يكن ثمة خوف وقتها من الإمبريالية الثقافية، بل على العكس، نقرأ أن الإمبراطور المغولي كان «يُكِنُّ التقدير لفن الثقافات الأخرى التي استعاروا أو نسخوا منها»، فلم تُفرَض أية قيود، إبان حكم الإمبراطورية المغولية، على خيارات وقرارات الفنانين فيما يُعالجونه من مواضيع. فحضور المبشرين المسيحيين في الهند وقتها، ووفودهم إليها، لم يعنِ منع مواضيعهم المفضلة. هكذا تتعامل ثقافة قوية، واثقة بنفسها، مع أيقونيات الآخر، فتُحاورها، وتحورها، وتنقل عنها. كان هذا أحد أهم العوامل التي أسهمت في تنوع وثراء الفن الإسلامي – كما تُثبِت هذه اللوحة.

في طابق آخر من المتحف، هناك شهادة حجٍّ مُفصلة، ومطعَّمة برسوم العصور الوسطى، يعود تاريخها إلى ٢١ محرم ٨٣٧هـ (٦ سبتمبر ١٤٣٣م). قرأت النَّص المعروض، وتساءلت عن الرسومات التي تصف أماكن الحج، فعلمتُ أن صاحب الوثيقة أنهى حجَّه بزيارة قبة الصخرة – الذي لا يستطيع الكثير من المسلمين زيارته اليوم– فندبت المآل الذي آل إليه عالمنا وثقافتنا، وما وصلا إليه من الضآلة، والانكماش، والتقلص.

الأسطرلاب الصغير

جميل الخليلي

كثيرًا ما خطر ببالي أنني لو لم أقرر أن أعمل كأكاديمي في الفيزياء النظرية لربما كنت اخترت دراسة علم الآثار (وذلك لا ينفي أنني تمنيت في لحظة ما من حياتي أن أصبح عازف جيتار روك أو لاعب كرة قدم محترفًا!) ومما لا شك فيه أن ولعي بالتاريخ القديم كان وليد نشأتي في العراق، وهي بلاد تخفي تحت سطحها المضطرب ما يقرب من سبعة آلاف عام من أروع الحضارات وأعظمها.

لكنني غادرت – أو بشكل أدق هربت من – بلادي التي ولِدت فيها، في عام ١٩٧٩م، دون أن ألتفت ورائي. والآن، وبعد حياة مهنية قضيتها في البحث العلمي، والتدريس، والانغماس في العالم الكمي للذرات، والرموز الرياضية، وبرامج الكمبيوتر، والأفكار المجردة، بدأتُ أشعر بانجذاب قوي لاستكشاف جذوري الثقافية. وبما أنني عالم، وجدتني أهتم أساسًا بحقبة من التاريخ طال إهمالها في الغرب: العصر الذهبي للعلوم العربية في الرياضيات والفلك والطب والكيمياء والفيزياء، عصر بدأ في بغداد في القرن الثاني الهجري (التاسع الميلادي)، تحت رعاية الخلفاء العباسيين، حكام الدولة الإسلامية الشاسعة، الممتدة عبر ثلاث قارات.

ولذا، فإن الجولة التي قمت بها في متحف الفن الإسلامي في الدوحة – المذهل في جماله وسكينته – ربما كان من الحتمي أن تقودني إلى تلك المعروضات التي تعود بي إلى عصر العقلانية والتنوير، ذلك العصر الذي انشغلت به في السنوات القليلة الماضية. وبعد تجوالي في العديد من القاعات المتصلة، التي تعرض البلاطات الملونة، والمصنوعات الخزفية، والتماثيل المنحوتة، ونماذج من الخطوط، كالكوفي المبكر، وصلتُ إلى القاعة الأخيرة فأدركت فورًا أنني سأجد فيها ضالتي. وجدت نفسي محاطًا بعشرات من الآلات الفلكية الجميلة: الأسطرلابات، معروضة جنبًا إلى جنب في صفوف متراصة، تتجاذب اهتمامي كالجميلات في مسابقة ملكة جمال العالم، فكل واحدة من تلك الآلات أكثر

تركيبًا وتألقًا من سابقتها. ضربني امتدادها عبر المكان والزمان: حوالي ألف عام من المهارة والحنكة تمتد عبر الدولة الإسلامية من الهند إلى الأندلس.

والآن، وقد قررت أن الأسطرلاب هو فعلًا هدفي وبُغيتي، صار عليَّ أن أجد الأسطرلاب الذي يخاطب وجداني: أرقى آلة من بين الأجهزة المعروضة، وأشدها تألقًا وأكثرها تركيبًا وتقدُّمًا من الناحية العلمية. أعرف بشكل عام كيف يُستخدم الأسطرلاب، فقد بحثت هذا الموضوع لكتاب انتهيت منه منذ فترة قصيرة حول العلوم العربية، كما قدمت سلسلة برامج حول الموضوع نفسه في التلفزيون البريطاني. وطريقة عمل الأسطرلاب ليست بسيطة. قيل لي إن المرشدين العاملين في المتحف يجدون صعوبة في شرحها للزوَّار الذين يُصرون على الاستفسار.

الأسطرلاب جهاز فلكي، اخترعه الإغريق، وكان يُصنع في العادة من النحاس الأصفر، وحجمه مثل الطبق الصغير – وإن كانت هناك أحجام أكبر وأصغر. استخدم الفلكيون والملَّاحون والمنجمون الأسطرلاب لحل المشاكل المرتبطة بمواقع الأجرام السماوية وحركتها عبر السماء. وربما كان أكثر الأنواع انتشارًا هو الأسطرلاب نصف الكروي الذي يعرض خريطة للسماء فوق مسطح مستوٍ لخط الاستواء. لاستخدام الأسطرلاب تُضبط المكونات المتحركة فيه لتشير إلى وقت وتاريخ محددين، وبعد ضبطها يمثل المحيط السماوي كله كنقش على وجه الجهاز.

للأسطرلاب عادة قرص مستدير يعرف باسم «الأم»، به مسمار في المركز مُثبت به مجموعة من الأقراص المتحركة الأصغر حجمًا وتسمى «الصفائح»، وكل صفيحة منها مخصصة لخط عرض محدد، ومحفور عليها مُجسمٌ لجزء من القبة السماوية. ويوجد فوق أعلى صفيحة إطار متحرك، يُسمى «العنكبوت»؛ وهو خريطة مرجعية للنجوم، منقوش بأهم المجرات المرتبطة بالصفيحة أسفله. وفوق ذلك توجد ذراع، تدور حول المسمار المركزي، ومنقوش عليها مسطرة توضح زوايا خطوط العرض في القبة السماوية. وكما لو كان ذلك غير كافٍ، فعلى ظهر معظم الأسطرلابات توجد علامات لزوايا أخرى منقوشة حول الحافة، إلى جانب ذراع دوارة تقوم بالرصد، يُطلق عليها اسم «العَدَّادة» (أي المسطرة ذات العلامات)، وتُستخدم في قراءة زاوية الانحناء للجرم السماوي المراقَب في السماء عند تعليق الأسطرلاب رأسيًا.

الإنجازات العبقرية التي حققها علماء الفلك المسلمون في العصور الوسطى تجاوزت كثيرًا الملاحظات التي وضعها الإغريق من حيث الدقة والفهم. وكان الأسطرلاب جزءًا من مجموعة كاملة من الأدوات (السابقة للتليسكوب) تتوفر في جميع المراصد الفلكية المنتشرة في أرجاء الدولة؛ فجميعها كانت تحتوي على ساعات شمس بمؤشرات من

النحاس الأصفر تحدد ارتفاع الشمس عن طريق قياس طول الظل الذي تلقيه، وآلات السدس التي تُمسك باليد، والربع دائرة الحائطي الضخم (وهي آلة تُشبه المنقلة العملاقة، تنقسم إلى اثنين فتصبح ربع دائرة، وتوضع على «سِنِّها» فتقيس الوضع الدقيق للجرم السماوي في السماء على مسطرة رصد).

وجدت نفسي أقف وحيدًا في هذه الغرفة الخافتة الإضاءة، اللطيفة البرودة، أحاول أن أُحدد المعايير التي على أساسها سأنتقي الفائزة في مسابقة ملكة جمال الأسطرلابات، ثم أدركت فجأة أنني لم أنظر في كل الخزائن وبالتالي أغفلت بعض المعروضات. وهنا وجدت بُغيتي: خلف الزجاج في ركن بعيد. أسطرلاب صغير، بائس، بدا ضئيلًا وحزينًا، يتجاهله ويجافيه جيرانه ذوو الشهرة والجمال والجاه.

هذا الأسطرلاب المسكين لم يكن حتى بالضبط أسطرلابًا؛ فقد وصفه الشرح المكتوب أسفله (بشيء من السطحية) على أنه «آلة رياضية وفلكية». وربما كان باستطاعتي أن أتفهم ذلك إلى حد ما، فهو يبدو بدائيًّا في وظائفه، يتكوَّن من قرص مُنبعج ومُهشم من النحاس الأصفر، قطره حوالي ١٥ سنتيمترًا، يعود تاريخ صنعه إلى القرن الثاني أو الثالث الهجري (أواخر القرن التاسع أو بداية العاشر الميلادي) في بغداد. حول القرص «الأم» نُقشت نتوءات تُمثل الزوايا بالدرجات، وله عِضادة دوَّارة. أكثر السمات حزنًا في هذا الأسطرلاب هو الثقب الصغير، يبدو كما لو كان نتيجة طلق ناري، يُشعرني أن الأسطرلاب الصغير أصيب في مقتل في أثناء معركة بالرصاص.

ولكن، في الحقيقة، لم يكن التعاطف مع الأسطرلاب المُصاب هو الذي قادني إلى اختياره، بل اخترته لأهميته، فهو يمثل واحدًا من أهم العصور في تاريخ العلوم وإن كان من أقلها حظًّا في الشهرة. ومن الجائز جدًّا أن هذه الآلة قد استخدمها علماء الفلك في بغداد لاختبار القياسات التي قام بها الإغريق، والتي وجدوها مسجلة في كتابات بطليموس، عالم القرن الثاني السكندري العظيم.

وحيث إنني لا أستطيع التأكد من دقة تاريخ هذا الأسطرلاب، فسوف أفترض أنه كان ملكًا لأحد أفراد مجموعة من كبار العلماء، جمعهم معًا أعظم الرعاة المسلمين للعلوم والبحوث، الخليفة المأمون العباسي، خلال النصف الأول من القرن الثاني الهجري (التاسع الميلادي). كان ما حدث في عصر المأمون جديدًا بحق في مجال البحث العلمي، فقد كان من نتائج تجميع طيف واسع جدًّا من التراث والثقافات والتقاليد العلمية من جميع أرجاء العالم أن أتيح لعلماء بغداد منظورًا أوسع وأكثر شمولية مما أُتيح لأي عالم أو باحث من قبل. فعلى سبيل المثال: النصوص الفلكية الفارسية والهندية واليونانية (التي تُرجمت وقتها إلى العربية)، وحمل كل نص منها تصوُّرًا كونيًّا مختلفًا، وكان لكل منها



مجموعة من القياسات والجداول للقيم الفلكية، لم تكن دائمًا متوافقة بعضها مع بعض، مما أشار إلى أنها لا يمكن أن تكون جميعها على صواب – مما وضع إشكالية مثيرة في موضع البحث أمام علماء بغداد.

وبالنسبة لعلماء الفلك في عهد المأمون، فلا بد أن ما أُتيح لهم من إمكانية المقارنة بين النصوص العديدة المترجمة، والتعليق عليها، بشكل موضوعي، وبعيون ثاقبة، وعقول مُتفتحة، كان أمرًا رائعًا شديد الإثارة، فأخذوا يطرحون الأسئلة ويثيرون النقاش. كان من الضروري التوفيق بين الآراء المتضاربة والمتناقضة، كما أصبح واضحًا وجود حاجة ملحة لإيجاد مجموعة جديدة من القياسات الفلكية الشاملة. وفي لحظة ما خلال القرن الثالث الهجري (العقد الثاني من القرن التاسع الميلادي) أصدر المأمون أمرًا بإنشاء أول مرصد للفلك في بغداد، وجعله مرتبطًا بـ«بيت الحكمة» (الذي كان قد أنشأه حديثًا)، وشكل له طاقمًا مهيبًا من علماء الفلك. أأفترض أن الآلة التي أنظر إليها الآن ربما كانت ملكًا لواحد من هؤلاء العظماء؟ فلأقدم لكم بعض هذه الشخصيات، أي واحد منهم من الممكن أن يكون قد أمسك بهذه الآلة، ووضعها رأسيًا، واستخدم ذراع الرصد بها، فقاس وسجل مواقع الأجرام السماوية في سماء الليل.

أول هؤلاء هو سند بن علي اليهودي، وكان شابًا طموحًا، يتحرك في الأوساط المُهمة من المجتمع الراقي في بغداد. كان سند ابنًا لعالم فلك يهودي، ومثل الكثيرين من العقول الشابة المتوقدة من أبناء جيله، درس كتاب المجسطي (أو الأطروحة الكبرى) لبطليموس، لكنه شعر بضرورة أن يصبح جزءًا من دائرة العلماء المرموقين، القريبين من مركز السلطة، والمرتبطين بالمأمون، حتى يتمكن من مواصلة عمله العلمي على الوجه الذي يريد. وقد لعب رجل واحد على وجه الخصوص دورا مُهمًا في حياة سند: كان العباس الجوهري – وهو يكبر سند بعدة سنوات – يتمتع بصيت كبير، وكان يعقد اجتماعات منتظمة في بيته لمجموعة من العلماء. وطبقًا لإحدى الروايات، أقنع سند الجوهري باستقباله ضمن مجموعته المختارة بما أبداه من فهم عميق لكتاب المجسطي، ثم توسط الجوهري لدى الخليفة لكي يحصل سند على وظيفة في بيت الحكمة.

كان كبير علماء الفلك في بلاط المأمون فارسيًا يُدعى يحيى بن أبي منصور. عندما اقتنع المأمون بضرورة إعادة اختبار الملاحظات والقياسات الفلكية المذكورة في كتاب المجسطي أسند تلك المُهمة إلى كلٍّ من الشيخ الحكيم، يحيى بن أبي منصور، والشاب المغامر، سند بن علي اليهودي، فكلفهما بإنشاء المرصد الجديد والإشراف عليه في عام ٢١٢هـ (٨٢٨م). فكرة المرصد لم تكن جديدة – وإن كانت تتحقق لأول مرة في العالم الإسلامي – إلا أن المرصد، ولأول مرة، أصبح مؤسسة علمية حقيقية. وتم اختيار الموقع في الشمال الشرقي للمدينة في منطقة تُسمى الشماسية.

ومن أجل تنفيذ هذا المشروع الفلكي الطموح، استدعى المأمون أحد أعظم العلماء في التاريخ كله: العبقري الفارسي، الخوارزمي، عالم الرياضيات والفلك والجغرافيا، والأب المُعترف به لعلم الجبر. كما جَنَّد عالِمًا آخر، يُدعى الفرغاني، الذي قُدر له أن يكون ضمن العديدين من علماء الفلك المسلمين الذين تركوا أثرًا هائلًا في عصر النهضة الأوربية، فاستمر إرثه من خلال شاعر إيطاليا، دانتي أليغييري، الذي استقى معظم المعلومات الفلكية التي ضمنها كتابه «الكوميديا الإلهية» من كتابات الفرغاني، وأشار إليه بالاشتقاق اللاتيني لاسمه: الفراجانوس. وقد استخدم كريستوفر كولمبوس القيمة التي حددها الفرغاني لمحيط الأرض ليقنع مؤيديه بتمويل رحلته الشهيرة. ولكن إسهام الفرغاني في مشروع الشماسية تركَّز، على ما يبدو، في خبرته في مجال الأجهزة الفلكية، وما زالت رسالته حول الأسطرلاب باقية، تبين لنا المبادئ الرياضية وراء تركيب ذلك الجهاز.

هل من الممكن أن يكون الفرغاني قد صنع هذا، أسطرلابي المسكين؟

وهكذا حدث أنه خلال فترة عام تقريبًا، في حوالي ٢١٤هـ (٨٣٠م)، بدأ أول تقييم نقدي جاد لعلم الفلك اليوناني، عندما دشنت المشاهدات الفلكية العلمية الأولى في العالم الإسلامي في الشماسية. خلال ذلك العام تم رصد الشمس والقمر العديد من المرَّات، وتم تسجيل جدول بأطوال العرض والطول لأربعة وعشرين نجمًا ثابتًا. وعند إتمام المشاهدات كلها، وُضِع زيج جديد – أي رسم توضيحي للنجوم – وهو المعروف باسم «الزيج المُمْتَحَن»، وقُدِّم للخليفة، وأُطلق على مجموعة علماء الفلك الذين اضطلعوا بهذا العمل اسم «أصحاب المُمْتَحَن».

شكَّل هذا الفريق من العلماء الرعيل الأول لسلسلة طويلة من علماء الفلك العرب والفرس، مثل السوريَّين البطاني وابن الشاطر، وابن يونس المصري، وابن الهيثم العراقي، والطوسي الفارسي. وكان بفضلهم أن أرسى – فيما بعد – العمالقة الأوربيون، مثل كوبرنيكوس وكيبلر وجاليليو، قواعد نهضة علم الفلك الحديث.

أتساءل عن الدور الذي لعبته آلتي المتواضعة في كل هذا، في ذلك الزمان البعيد، حين كانت تحتل مكانها في المرصد، مكتملة، لامعة، تقوم بدورها الصغير في سعي البشرية الدؤوب نحو فهم أسرار الكون.





الصدع المقدس

جمال محجوب

هي مدلاة أمامك مُعلَّقة في الفضاء المضاء. شظية من الضوء تبزغ حينما تتراجع من حولها الظلال. سجادة. لم تعد ممدودة على الأرض، لأن المتاحف تستبعد الأشياء عن أماكنها المعتادة، وتنتشلها من ابتذال الأشياء العادية في الحياة اليومية. وهكذا تنتشر السجادة في الفضاء المظلم أمامك كعلامة استفهام، بوابة إلى عالم مفقود.

ما الذي يمكننا أن نكتشفه عنها؟ اللوحة الصغيرة المُثبتة على الحائط توفر معلومات هزيلة. تقول: «من الصوف. تركيا. القرن الرابع عشر». وحتى هذه التفاصيل الأساسية، وقد رافقتها علامة استفهام، تومض بعدم اليقين، وكأنها تقول لنا: لا يمكن أن نُسلِّم بأي شيء، ولا حتى التوقيت الزمني.

واللوحة تخبرنا أيضًا أن السجادة هي «سجادة أربعة حيوانات». ومرة أخرى تجود بالقليل الذي هو بالكاد شق مُحير في الكون يطالبنا بمزيد من الجهد لاستكشافه. أربعة حيوانات. ولكن ما نوعها؟ من المؤكد أنها لا تبدو حيوانات مألوفة في هذا العالم، أنها ليست الخراف التي استخدم صوفها لصنع السجادة، أنها لا تنتمي لفصيلة يعرفها الإنسان، بل هي أشبه بمخلوقات الأساطير والحكايات، أجنحتها منفوشة، وذيولها ملتفة تتناقص تدريجيًّا لتصبح كالسنون الحادة. أهي طيور إذن أم من فصيلة التنين؟ بداخل كل منها ترى صورة لحيوان آخر. حيوان مختلف قليلًا، مما يوحي بأن تلك الحيوانات تمتلك قوى سحرية، مثل تلك القادرة على تبديل نفسها بنفسها. وترد الحيوانات كتوائم، فيؤدي تحالف الازدواجية والسيمترية إلى خلق مرآة. ونتساءل لِم خلقت المرآة إلا لتعكس صورة لنا نحن، المتفرجين؟

ها هي متوازنة في الفضاء أمامنا: مستطيل من الضوء يتأرجح في العتمة، وأقرب تشبيه لها هو أنها عتبة، أو إطار باب مفتوح. نقطة التقاء أبعاد متضادة: الضوء والظلام، الخير والشر، الحقيقي وما يفرزه الخيال. فدلالة الأبواب



معترف بها منذ زمن طويل، ولذلك تعودنا أن نتمتم بالدعاء حين ندخل بيتًا، لاسترضاء السكان الخفيين، أو أهل الدار كما يعرفون.

وعلى هذا فإن تلك المخلوقات الأسطورية يُفترض أن تكون مخلوقات حارسة، تحمينا، تطرد الأرواح الشريرة. في بعض البلاد يسمونهم «سنمورف». وفي بلاد أخرى «سيمورغ»، وهي تسمية يألفها من قرأ الشاهنامة أو كتاب الملوك للفردوسي. وفي منطق الطير لفريد الدين العطار تحلق كل طيور العالم وتسافر بعيدًا بحثًا عن مليكهم: السيمورغ. ومرشدهم في الرحلة عبر الوديان السبعة إلى جبل قاف هو الهدهد الحكيم، الذي ينبئ عن ريشة سقطت في الصين ذات ليلة مقمرة لتثبت للإنسان أن السيمورغ موجود. وفي جميع أنحاء العالم حاول الإنسان أن يتخيل هيئة السيمورغ ولونه.

يقول الهدهد إن في كل قلب تختبئ ريشة مطابقة لريشة السيمورغ، وبذلك يكون المسعى روحانيًا لا ماديًا فقط. رحلة باطنية. وقد ذكر بورجيس، بأسلوبه الموسوعي، ذكر السيمورغ في كتابه «الليبرو دي لوس سيريز أماخيناريوس»، كما ذكره فلوبير ضمن هلاوس القديس أنطونيوس حين أغرته ملكة سبأ وبصحبتها طائر رائع: هو السيمورغ.

ولكن انتظر قليلًا، فهناك أدلة أخرى، مخبأة في نسيج السجادة. انظر جيدًا. إن استعنت بعدسة مكبرة (وقليل من الخيال) يمكنك أن ترى في الصوف بعض البقع التي خلفتها دموع المرأة التي كان قلبها يتفطر وهي عاكفة على نسج السجادة، فالرجل الذي تمنت وصاله كان يتأهب للزواج. لا تحتاج إلى العدسات لترى ما يبدو وكأنه صف من الأشواك أو ما يُشبهها حول الحافة: هل يكون خط دفاع لطرد النحس وسوء الحظ بعيدًا عن تلك الزيجة؟ يتناثر بين الأشواك رمز متكرر يشبه الشجرة: شجرة الحياة، رمز العمر الطويل والخصوبة، وهو صدى بعيد لقدسية الأشجار في عصر ما قبل التنوير. غادرت المرأة القرية في الليلة التي سبقت العُرس. وأخذت معها السجادة، التي تجمعت في نسيجها البركات، مربوطة بحرص على السرج. تتبع حوافر جوادها آثار الدموع التي خلفتها في رحلتها فوق التلال نحو الأفق ونحو حياة كانت بانتظارها، عاشتها كسيرة القلب.

وتروي أدلة أخرى مغامرات لاحقة في حياة السجادة: بقايا بقع مائية حول أطرافها تشهد بأنها غمرت في مياه البحر. وتؤكد الفحوص المخبرية أن البقع الداكنة في الوسط هي دم خادم صغير عمل في بيت سيِّئ السُّمعة على شاطئ بحر قزوين. وتؤكد آثار الحروق التي خلفتها المجمرة النحاسية الفترة التاريخية للحدث. ففي إحدى الأمسيات توتر

الصبي وخاف من حديث بعض الأشقياء، فتعثر وانسكب ما طلبوا من نبيذ فاجتمع عليه الرجال وأشبعوه ضربًا حتى كاد يلفظ أنفاسه الأخيرة، فتملك الخوف من صاحب البيت فلم يتدخل لإنقاذ الصبي. وحين أفاق الأشقياء السكارى لفوا جسد الصبي بسرعة في السجادة وحملوها إلى حافة البحر وألقوا بها في الماء. ولم يكن الصبي فارق الحياة. ولما كان الرجال في حالة تشوش لم تمكن أيًا منهم من ربط عقدة محكمة، فقد انفكت اللفة، وحمله التيار، بأعجوبة، فوق السجادة، كما لو كانت مركبًا بلا شراع لعدة أيام، حتى رفعتها من الماء سفينة كانت تعبر البحر. وبعدها ازدانت بها كابينة القبطان لعدة سنوات.

وصورة الصبي وهو يطفو فوق الأمواج تعيد إلى الأذهان القصة الشهيرة عن الأمير حسين، الذي اكتشف سجادة سحرية في سوق مدراس، وعاد إلى وطنه طائرًا عليها لكي يطلب يد المرأة التي سكنت قلبه. وفيما قاله بيرتون العابث أن هذه الأمور المدهشة سجلت قبل زمن الأمير حسين بمراحل، ويلفت النظر إلى إشارات مماثلة في الكتب السماوية، وفي أدب العصور الوسطى، فيقول لنا إن دوقًا اسمه ريتشارد انتقل من بيته في فرنسا إلى جبل سيناء على سجادة حملتها الرياح.

في القرن الثامن عشر تظهر السجادة مرة أخرى، هذه المرة في إسطنبول، تلك المدينة التركية ذات الاسم الإغريقي (إيس- تين بولي) الذي يلمح إلى ازدواجية ما في شخصيتها. وهنا، وفي سياق هذا الجنوح نحو المتناقضات، تظهر السجادة في عدة أعمال لرسام إنجليزي معاصر، وتكون هذه هي المرحلة الأكثر بُعدًا عن الاحتشام في حياة السجادة. فتماشيًا مع عصره، صوَّر الفنان، فوق السجادة، العديد من الأجساد الأنثوية الشابة، على درجات مختلفة من العُري – وكان هذا للتدليل على الطبيعة الحسية للشرق، كما تراءت له – يصاحبهن رجال ذوو لحى مدببة كالخناجر، ووجوه سمراء، وعمامات، ينقرون آلات موسيقية بخبث، ويدخنون غليون الحشيش أو يُحملقون فيك بنظرات غامضة.

في تلك اللوحات تتراجع وظيفة السجادة إلى مجرد ديكور مسرحي، تلمح مخلبًا حادًّا هنا أو جناحًا هناك، ما يكفي فقط للتلميح بهويتها. وبالطبع فالكثيرون من المتخصصين الذين انبروا للتعبير عن آرائهم في اللوحات على مر العصور تجاهلوا السجادة، وانصب اهتمامهم على الطبيعة الشهوانية للنساء المتكئات، وقسوة الرجال الذين يراقبونهن، وكم نجح ذلك في تصوير الطبيعة اللاإنسانية للحياة فيما وراء ظل الحضارة المسيحية. فقد كان ذلك هو العنصر الذي ثبت شهرة الفنان، أي قدرته على تصوير الشرق كمكان مغموس في العنف والحسية الفجة. يمكن للمشاهد أن يشتم روائح العطر والبخور، وأن يشعر بملمس بشرة الفتيات المثيرات الناعمات، ويرتعد لغضبة رجال يُحملقون بحدة، ويشهد زحمة أشياء الأزمنة الماضية: أقمار فضية، وقناديل، وزخارف هندسية دقيقة، أسطرلابات ومناظير، وغيرها مما أتت به الأمواج مثل حمير تنهق وقطط ناعسة.

قبعت السجادة في استديو الرسام عدة سنين، إلى أن قال زميل له عرضًا إنها تظهر في أعماله بانتظام الأذان، فتلقى الخدم أمرًا بالتخلص منها، واختفت لسنين طويلة.

ومن خلال هذا التسلسل نرى خطًّا من سوء الطالع يصاحب السجادة، ويتعقبها عبر التاريخ. يصعب الوصول إلى يقين في حالتها البالية، غير أن الدراسة الدقيقة تكشف لنا أن نسيج السجادة وتنسيق رموزها هو في الحقيقة نسق خالٍ من العيوب. يمكنك القول بأنه دليل على مهارة الصانع – وتكون بذلك أخطأت وأصبت في الوقت نفسه. فمما يتردد كثيرًا أن كل حِرفي متمكن يضيف خطأً مقصودًا إلى أعماله؛ كناية عن التواضع، واعترافًا بأنه لا كمال إلا في خلق الخالق، وأنه لو لم يفعل فإنه يجلب على نفسه النَّحس. وفي حالة هذه السجادة فالمذنب هو حالة السهو الذي اعترت المرأة. الصانعة، ارتعاشة القلب، والحزن، والألم الذي اعتراها وهي تدفع النول إلى الأمام وإلى الخلف بثقة ولدتها الخبرة، وجعلت ذهنها يعمل بلا تركيز كامل. وتسبب الحزن الذي هبط على وجودها في حجب كل شيء عنها سوى الحزن، وهو خطأ يمكن أن نغفره لها، خصوصًا على ضوء واقع يشهد بأن حياتها انتهت قبل الأوان، ربما بسبب هذا الخطأ بالتحديد؛ فقد عاشت لفترة وجيزة بعد أن هربت، حياة ملؤها البؤس، ثم اعترض طريقها ذات يوم قطاع الطرق فقتلوها دون رحمة.

المصير النهائي للسجادة محفور عليها في شقين متوازيين يقسمانها إلى ثلاثة أقسام، وفي الخياطة المنتأة التي أعادت ضم الأقسام قسمًا مع قسم نقرأ تاريخ سلالة، ودمار أسرة، ومصير آلاف أصبحوا معدمين جراء ما تبع هذا من إفلاس. موت أب ورب أسرة تسبب في تمزق يصل إلينا هنا، بعد مُضي السنوات، معلق أمامنا على جدار في هذا المتحف ما زال، بعدما تحولت كل شخصيات الحدث إلى عظام وتراب. وهناك قصص أخرى تنعكس في حالة السجادة الباهتة البالية، ولا تقل أهمية، بيد أنها جميعًا تندرج تحت درامية النهاية الحاسمة التي سببها ذلك التمزق.

خاتمة هذه الرواية نبتت بذرتها في باريس في نهاية القرن التاسع عشر حين ازدان بالسجادة مكتب أحد أساطين الثورة الصناعية، وحين تُوفي فجأة وقعت خلافات شديدة داخل الأسرة، فكادت الأرملة الحزينة أن تفقد صوابها لأن أولادها الثلاثة لم يتمكنوا من تجاوز خلافاتهم التافهة وأنانيتهم لتعيش الأسرة في انسجام. وكانت السجادة، في وجدان هذه السيدة رمزًا للمحبة التي قامت عليها العائلة، فقد حملت بولدها البِكر عليها في عصرية دافئة انفتحت فيها الشبابيك العالية تلقائيًا وحرَّك نسيم الصيف الواهن أغصان شجرة الدلب في الخارج. والآن، وفي غمرة غضبها، تناولت مجز الحديقة وقصت السجادة إلى ثلاثة أجزاء. لن يصل للأبناء قرش واحد من ثروة الأب المُتوفَّى إلى أن يفضوا ما بينهم من خلافات. رمت بجزء من السجادة لكل منهم وأغلقت بابها دونهم: «عودوا حين تتمكنوا من إعادة السجادة إلى جسم واحد ملتحمة أجزاؤه». لكنَّ أحدًا لم يعد.

تفرَّقت الأجزاء الثلاثة، كما تفرَّق الأبناء. هاجر أحدهم إلى الأمازون، آملًا أن ينجح مثلما نجح أبوه، لكنه مات وحيدًا في الغابات هناك بفعل مرض آكل للحم الإنسان. ورحل الثاني في اتجاه الشرق وفقد رُشده في صحبة قبيلة من الدجالين. أما الثالث فانتقل إلى إنجلترا وعاش حياة كئيبة عقيمة في حالة ندم مرير.

يذوب النهار وتحرق الشمس نفسها، وفي العلا، في قمة المبنى، تدور ألواح الضوء والظل في هذا الكهف الشاهق المليء بما يدهش. وهنا تنتهي الحكاية، باجتماع هذه الشظايا التاريخية، هذه الحصوات البراقة يخرجها لنا بحر الظلمات الذي نسميه الماضي. وما المتحف إن لم يكن صرحًا للنسيان وعجزنا عن تذكر دروس التاريخ؟ عجز يفرض علينا أن نكرر أخطاءنا جيلًا بعد جيل، إلى ما لا نهاية. سرعان ما يسبح قرص القمر البلوري حرًّا مع النجوم – عين خيرة ترنو إلينا من علٍ وتراقب جهودنا العبثية. النافذة العالية هي مرآة سوداء، وفيما وراءها تبدو المياه الداكنة مسحورة بانعكاسات الضوء التي تحتشد وتتراقص من حولنا.

في نهاية رحلتهم الشاقة، لا ينجح في الوصول سوى ثلاثين طائرًا. أما البقية فقد أصابها اليأس في الطريق. يقودهم الهدهد إلى قصر الملك الكبير فيجدوا القاعة المستديرة خالية تمامًا إلا منهم، والجدران المغطاة بالذهب البراق تحيط بهم من كل جانب. ويرتفع صياحهم: أين الملك؟ أين السيمورغ؟ فيومئ إليهم الهدهد، الحكيم دائمًا، أن اقتربوا. إن عبارة سي- مورغ بالفارسية تعني حرفيًّا «ثلاثين طائرًا»؛ وهو عدد ما تبقى من الطيور. يقول: «انظروا هنا»، مشيرًا إلى صورتهم على الجدران المصقولة: «هذا ما كنتم تنشدون».





نَصٌّ حول قطعة من كفن القديس لعازر

نجوى بركات

قال تاجر الأثريّات إنه عندما اقتنى قطعة الحرير المطرّزة تلك، لم يعرف كيف يستقبلها – كأمارة سَعدٍ أم كأمارة نَحسٍ؟ كان قد قيل له: قطعة أثرية نادرة من كفن وليّ أجنبي، الأولى والأخيرة التي تُعرض للبيع. لم يكن لديه مُتسع من الوقت للتفكير، فاقتناها. بحدسه المشحوذ لا بإدراكه، وبفعل شيءٍ في داخله تعرّف عليها، دونما أن يتمكن من أن يسمّيها.

حسنًا. والآن؟ وقف في متجره حائرًا، خائفًا عليها وخائفًا منها، وقد بدت قادرة على الإفلات منه، وكأنها موثقة إلى سحابةٍ خفيّة لن تتريّث في الانطلاق بأية حال. اعترته قشعريرة قلّما عادته بعد أن اقتربت سنُّه من عتبة السبعين، فرأى متجره وقد فاض بقطع أثرية نُزع منها زمنُها، فجفّت وقُدّدت وضُغطت، حتى صارت تجلس في حجمها فقط، لا فيما هو أكثر منه.

أغلق بابَ المتجر مُعلّقًا اللوحة الصغيرة التي تشير إلى غيابه لطارئٍ أو لحين، ثم دخل الجزء المُعتم الخلفي من متجره حيث أفضى به ممرٌّ صغير إلى داره التي بثلاث حجرات. عبر الحجرة الأولى، والتفت مُتعجلًا إلى الثانية، وولج الثالثة إلى حيث الخزانة فوضع القطعة المُطرزة وسط مقتنيات أخرى تحتاج تريُّثًا واختمارًا قبل أن يدركها وتدركه.

مرّت أيامٌ غير قلائل قضاها بين الدار والمتجر، مُقلبًا دفاتر محتوياته الثمينة، محتسيًا قهوته في شعاع الرابعة والنصف الذي يزوره بعد كل قيلولة، ومُتحدثًا إلى زوّار قاصدين أو عابرين إن وجدوا. هكذا، إلى أن ينطوي النهار، فيدخل هو المساء بانتظار أن ينفلج نهار آخر.

هكذا.

إلى أن عاده حلمٌ اخترق روحَه كالبرق، لمدة لا تعدو ثانية، أو غمضة عين. حلمٌ راح لدى استرجاعه يدور على ذاته كلولب لا يني على ذاته يدور، ناسجًا نفسَه بنفسه، طولًا وعرضًا، مثل نقطة تُمسي بقعةً، تصبح بحرةً، ثم بحرًا عميقًا تؤول.

ولم يعده حلمٌ واحدٌ، وإنما ثلاثة. كانت أحلامًا متباعدةً متباينةً لا تتخاطب إلا متى اجتمعت، كأنما هي الأجزاء من كلٍّ لا يكتمل ولا ينشطر.

قال تاجر الأثريات:
دخلتُ ذات مساء مياهَ النوم كعادتي، مستسلمًا لأمواج النعاس، مرتاحًا لجريان يوم عمل عادي. وفيما أنا أتهادى مُبتعدًا عن آخر معالم اليقظة، سرح من حولي صوت نواح وكان مكتومًا لا يتناقص ولا يزداد، وإنما يسيل مُسالمًا رتيبًا كخيط يتم سحبه بهدوء.

أحكمت إغلاق عينيّ أصيخ السمع وأشحذ الحواسّ ومسامّ بدني المتقوّس المقشعر، فإذا بي ألمح طيفين يتمايلان... طيفي امرأتين تتلوّيان وتفحان بلغة قديمة لم أفهمها، وإن بدت أليفةً بأحرف تثب من مؤخرة الحنجرة، وأخرى تزحف خارجةً من الرئتين. تنوحان وتلطمان الصدر والرأس الذي أسقط وشاحه كاشفًا الوجه وعيونًا تحوّلت شلالاتٍ هطل منها رمادٌ كثير ما لبث أن تحوّل ماءً عذبًا اضطرب بدوره، فتعكر واصفر حتى صار أشبه بماء الذهب.

قيل لي هما مرتا ومريم من بيت عنيا، وقد وقفتا أمام مغارة عليها حجر هي قبر أخيهما، برفقة الناصري... الناصري؟ همست في سرّي، وما هو إذًا بوليّ أجنبي!
وسمعت مرتا تقول: «يا ربّ لو كنت ههنا، لم يمت أخي».
وسمعت مريم تُعيد: «يا رب لو كنت ههنا، لم يمت أخي».
ورأيت الناصري يدمع ويأمر برفع الحجر، ومرتا تقول: «يا رب قد أنتن وله أربعة أيام»، والحجر يُرفع، والناصري يصرخ بصوت عظيم: «يا لعازر هلمّ خارجًا»، ولعازر يخرج «ويده ورجلاه مربوطتان بلفائف ووجهه ملفوف بمنديل»، والناصري يقول: «حلّوه ودعوه يذهب»...

حين استفقتُ، كنت أنا من يبكي كطفلٍ، إذ كان الحلم عاتيًا أشبه بزلزال. واستمر بكائي على الرغم من أن يقيني بأن ما رأيته ليس إلا حلمًا قادني إلى اسم صاحب الكفن، لا إلى الكفن نفسه، وكانت في يديه ورجليه آثار تقرُّح، وكان وجهه كثير الشحوب، شعره كثير القلة، قامته كثيرة الضمور، صوته كأنه لغلام، وله عينان اضطرمت فيهما آلاف الشموع وأقواس القزح وتدرُّجات ألوان الأصيل، على سعة وعمق أين منهما أشد النظرات تعبيرًا وملاحة..

وقال تاجر الأثريّات إنه عرف من بعدها أسابيع من الاضطراب وروعة الفؤاد، تلتها أسابيع من السهو والذهول ما لبثت أن محتها أسابيع من الانشغال بالباعة العائدين من أسفارهم مُحمَّلين بأغراض نادرة غامضة خبأت أسرارَها طويلًا قبل أن تقرر إخراجها إلى النور.

إلى أن جاءه لعازر في حلمه الثاني، قال: جاء إليَّ لعازر حزينًا معاتبًا وقال: أنسيتَ أني من الموت قمت؟ أفتكون تلك نهايتي أن أُعاد إلى الحياة فأعرف ما هو أقسى من الموت وأكثر هولًا منه، ألا وهو النسيان؟ فإن كانت حكايتي الأولى قد انتهت بكفنٍ أبيض من كتَّان وقطن وشاش، أفلا تعتقد أن من حقِّ الثانية أن تخلص بكفنٍ من تفتا وخيوط حرير وخيوط من الفضة والذهب، مطرز بأيدي أمهر الصُناع؟

اعلمْ أيها السيِّد أني كنت في الأصل ابن حسب وجاه، وأنَّ دارنا في بيت عنيا الواقعة بالقرب من جبل الزيتون، كانت أشبه بقصر لا يبعد عن أورشليم أكثر من نحو ٥ كم. ألم يؤخذ على شقيقتي مريم المجدلية أنها كانت تهرق على قدمي الناصري عطرًا لا يُقدَّر بثمن، حين كان يقصد دارنا ليقيم فيها ويأكل معنا ويرتاح؟

بعد وفاة والديّ، تقاسمتُ أنا وأختاي الأموال والممتلكات. وحين ازداد الاضطهاد في أورشليم حيال أتباع المسيح، كنا نحن أول من وقع ضحيته. فبعد أن جرَّدنا المضطهدون من ثروتنا، وضعونا في قارب لا مجاديف ولا أشرعة فيه، علَّنا نتوه في البحر ونموت. لكن ثمة ما أنقذنا وأخذنا إلى شواطئ مرسيليا حيث أقمنا واستقررنا ورحت أنا أبشِّر وصار لي في المدينة أتباع فأصبحت أول أسقف فيها، إلى أن قبض عليَّ الرومان بهدف أن أتعبَّد لأصنامهم. رفضت، فضربوني وعذَّبوني وجرجروني في المدينة كلها، قبل أن يرموني في حبس مُعتم، إلى أن قضيت بضربة سيف فصلت رأسي عن الجسم. ما سجَّل أحدٌ تاريخ وفاتي، إنما شاع أني قُتلتُ وأنا في عمر متقدِّم جليل.

في أثناء الحملات الصليبية، وعند وقوع هجوم مضاد، نُقلت ذخائري إلى أوتين بغية حمايتها. إلا أن أحد الرهبان احتفظ برأسي، ملصقًا بجسدي جمجمة أخرى ليست لي. إلى اليوم، ما زال رأسي محفوظًا في مرسيليا، وبقاياي



الأخرى في أوتين.

وقال تاجر الأثريّات: قال لعازر ذلك كله واختفى قبل أن أتمكّن من أن أطرح عليه السؤال: وكفنك الثاني هذا، مَن صنعه لك ومن أين جاء؟

إلا أن هناك من جاء إليّ في الليلة التالية، مُعرِّفًا بنفسه قائلًا: أنا عبد الملك بن محمد العامري. انهض من نومك يا تاجر الأثريّات وائتني بالقطعة الصغيرة التي من كفن لعازر.

وما تيقّنت من صحوتي ولا من رقدتي، إنما نهضتُ مرتعدًا من سيفٍ لامع سُلّط على رأسي أنا هذي المرة، ومن صوت يُحدث في الأوصال والفؤاد ارتجاجات وتردّدات، ففتحت خزانتي واستدللت بسرعة إلى القطعة التي كانت تلتمع بوضوح في الظلام. وشعرت بقشعريرة وأنا أمسكها وقد أدركت فعلًا فرادتها وتركُّزَ سحابةٍ هائلة من الأزمنة والعوالم في مساحتها التي لا تعدو بضعة سنتيمترات.

مدّ عبد الملك عدسةً مُكبّرة، آمرًا: والآن، انظر في هذي العين السحرية وقل ما ترى؟

ونظرت. ورأيت كلمة المظفّر منقوشة على حزام صقّار يحمل صقرًا يحمل بين براثنه أرنبًا. وتذكّرتُ أنه لقب عبد الملك ابن المنصور الذي تولى الحجابة بعد وفاة أبيه وواصل سياسته الجهادية بشن غزوات تأديبية أرغم فيها ملوك النصارى على تجديد الولاء له، كغزوات برشلونة وبنبلونة وغليسية والخريقة، ولُقّب بـ«المظفّر سيف الدولة» إثر انتصاره على تحالفٍ للممالك النصرانية بإمرة سيد قشتالة المشاكس، الكونت سانشو غارسيه...

عندها شهقتُ في راحة يدي لكي لا تفلت شهقتي مني فتُظهر منّي غباءً وجهلًا، أو تُجفل صاحبَ اللقب، متسائلًا في سرّي عما تكون علاقة لعازر وكفنه به؟ وهل يكون قد أتاني يريد استرداد جزء يسير من قطعة طراز؟ أوَيكون الكفنُ قد صنع في أحد المشاغل الإسبانية – العربية لذخائر لعازر، بطلب منه هو؟ ولمَ لا؟ إن كان كما كُتب عنه «مراقبًا لربه، باكيًا على ذنبه، مُحبًّا للصالحين، يطلب الدعاء، ويجزل الثواب، ويُظهر العدل، ويرفق بالرعية»، هو الذي أسقط عن البلاد سدس الجباية.

وهممتُ أطرح عليه السؤال، لكني وقبل أن أسمح لفمي بإطلاق ما احتبسه من كلام، عادني حبُّه للخمر وتحوُّله بعد إفراطه فيه إلى قاتلٍ يُصدر أحكامًا قاسية في مجلس شرابه ويأمر بأبشع القتل وهو فاقد الوعي، فانتابني الذعرُ وأسكتني، إذ لم أكن من معاشريه لأُميز توًّا صحوته من سكرته، أو حلمَه من بطشه.

ثم خطرت لي خاطرة أخرى: أيكون ملوك النصارى قد أهدوه الكفن برهانًا على ولائهم له؟ وهل يُهدى كفن ذاك القديس المسكين المستقر أبدًا مفصول الرأس عن الجسد، مُوزَّعًا بين مدينتين، وحضارتين، وميتتين، إلى مسلمٍ، وإن كان المسلم ذاك المظفَّر سيف الدولة، عبد الملك بن المنصور؟
أمر المظفَّر ثانية وقال انظر. فنظرت ورأيت... يا إلهي، قرطبة! مياه وخضرة وغيم قطني سابح في الهواء، وحدائق وممرَّات ومبانٍ ملوَّنة ببرتقال الغروب، تدويرات رغوٍ، ورعشة عيش، ونسائم راقصة بشذى الياسمين.
ووجدتني واقفًا في أحد مشاغل الطراز التابعة للخلافة حيث كانت تُنفَّذ أعمالُ التطريز، وأمامي قطعة من نسيجٍ حريري كبيرة ذات خلفية زرقاء، ممدودة داخل إطار مائل، فيما موسيقى القانون والعود والناي تقود أيادٍ تُعمل فيها إبرًا، مغدقة عليها خيوط الحرير والخيوط الملفوفة بالذهب.

وما اتضحت لي الرؤيةُ كاملةً حتى تراجعت، لأُصاب بشهقة الارتياع من منظر يسبِّب الروعَ لروعته – أبَينَ الروعة والروع صلة ما؟

كانت قطعة النسيج مزدانة بدوائر لؤلؤية فيها رسوم تصل ما بينها زخارفُ نبات وزهور. في الدوائر ذات القناطر والمؤطَّرة بثمار الرمَّان، فرسانٌ ملتحون خلال رحلة صيد، بعضهم حمَل وراءه فهدًا، أو رفع صقرًا، أو حربةً، أو عصيةً مجدولة كتلك التي كان يحملها الأُمويون في قرطبة. وكانت صفوف الدوائر ذات القناطر التي يجتمع فيها الفرسان أزواجًا، مفصولةً بعضها عن بعض بصفوف أخرى من دوائر تحتوي أبا الهول، وفي الصنائع التي لها شكل نجم، صقر يحمل بين براثنه أرنبًا، أو آخر مفرود الجناحين على مداهما كما في الصنيعة التي أملك. كان في المجموع انتظام وهندسة مُحكمي الإيقاع، فكان الفرسان وأبو الهول كلهم ينحنون جهة اليسار رافعين القدم اليمنى.

وازداد ارتياعي حين ارتفعت عيناي عن القطعة إلى وجوه الطرازين. كانوا بمجملهم من العميان، أبصارُهم مُعلَّقة في السماء، تخاطب بصيرتُهم اللونَ والقطبةَ والخيطَ والرسمَ من غير أن تراها. فُرسٌ وتركٌ وأندلسيون عرب وإسبان، بأنامل رشيقة جارية فوق قماش التفتا المطقطق المرتعش تحت وخز الإبر المقسومة سنَّين. أزرقُ يتموَّج كبحر، وخيوطٌ تغرق فيه ثم تطفو كأسماكٍ تتحجَّر لتوِّها فوق سطح الماء. والألوان! يا الله، لم أرَ في حياتي المديدة مثلها. كانت كأنها من فجر الخليقة، من زمن انبثاق أوَّل نهار.

توجَّهت إلى الرَّائي الوحيد فيهم – رئيس المشغل، أستفسره الأمر برمَّته، فقال: هم لا يرون. أجل، ولكنهم يُقدِّرون. تلك هي الأصول هنا كي تبقى الألوان خالصة، صافية، ناصعة، لم تمسَسْها نظرةُ إنسان. يطرزها عميان لكي تحتفظ



بعصارتها، باتقادها ووحشيتها، أو لنقل بسحرها اللاإنساني. وكيف يُقدّرون؟ سألته، فأجاب: يهتدون بالأنغام! تقاسيم العود لخيوط يغلفها الذهب، كركرة القانون لخيوط الحرير الحمراء، ونقرات الدف لتحديد نوع القطبة. لا تنسَ أنك في مشغل لحياكة الزمن، ذاك الذي يغطّي بنسيجه كل ذاكرة عمياء.

وصحوت.

وذهبت أستنجد بمن يستطيع أن يربط أفضل مني بين أحلامي الثلاثة، وكان صديقًا أمينًا، وأستاذًا متقاعدًا في التاريخ، وهاويًا محترفًا لأخبار الأندلس وأهلها وطوائفها، متمنيًا أن يصدقني القول فيكشف لي أخيرًا ما علاقة لعازر المسكين صاحب الميتتين بالمظفّر سيف الدولة.

قال: هو عبد الملك بن أبي عامر محمد بن عبد الله بن عامر بن أبي عامر بن الوليد بن يزيد بن عبد الملك المعافري، الذي جاء من الجزيرة الخضراء إلى قرطبة طالبًا للعلم، فتمكّن لذكائه أن يأخذ الوصاية على الأمير هشام إذ كان عمره لا يزيد على ١١ عامًا، فأصبح في عهده حاجب الدولة، ثم المُتصرف في كل شؤونها ولقّب نفسه بالملك المنصور.



قلت مقاطعًا: تحدثني عن أبيه، فماذا عنه هو الناسب إلى نفسه الصنيعة التي بين يديك؟

قال: قد يكون هشام الخليفة المؤيد بالله، هو من أهداه تلك القطعة بطرازها الثمين مكافأة له، حينما كافأه أيضًا بلقب المظفَّر.

فقلت: كيف يكون هذا وقد عادت أم الخليفة، صبح البشكنجية، وانقلبت على أبيه المنصور بعد أن أعانته على خصومه وأيَّدته في بادئ الأمر في حجب ابنها لسلامته وسلامة مقام الخلافة، إذ علمت بنواياه الاستئثار بالحكم.

فقال: لكنَّ المنصور أرسل ابنه عبد الملك إلى قصر الخلافة بقرطبة ليخاطب الخليفة هشام في أمر الأموال التي تُهرِّبها والدته صبح، طالبًا أن تنقل كل الأموال إلى قصر الزهراء. وعندما فشلت صبح في استرجاع ملك ابنها الأُموي، سكنت واعتزلت ورضخت.

قلت: ومفاده؟

فقال: ومفاده أن هشامًا كان واقعًا تحت تأثير عبد الملك وكان بالتالي ميالًا لاسترضائه.

قلت: ولعازر ماذا عنه؟

فقال: وماذا عنه؟

قلت: كيف تكون قطعة الطراز في الوقت عينه كفنًا له؟

وصمت. وصمتُّ.

ثم قمت شاكرًا ومستأذنًا، فشدَّ على يدي وقال: اقلب نظام تفكيرك كي لا تقع ضحية تسلسل زمني يُوقع بك.

استغربتُ جملته ولم أُعلِّق، فأردف: الحرائر الأندلسية الثمينة مذكورة في دفاتر موجودات الفاتيكان منذ القرن التاسع الميلادي...

في طريق العودة سرت وقلبي منقبض، وأفكاري تغشى بصري، ورأسي ممتلئ بأشكال ثلجية تتراكم ثم تذوب. في صبيحة اليوم التالي، بقيتُ على الحال نفسها، فقلت أخلص من حيرتي وأحلامي والأحاجي، وأعلنها قطعة للبيع في المزاد.

وهكذا كان. ولم يطل الوقت حتى جاء شاريها، فلففتها جيدًا وسلَّمتها له. ضحكت عيناه وقال مُودِّعًا: ستكون في أمان. فابتسمتُ منكسرًا: مَن؟ أهي أم أنا؟

ومرَّت السنوات. وفارقتني أحلامي. وفارقني متجري.

وحدها صورة لعازر بقيت تلوح لي من البعيد، كلما تأملتُ كفني المستريح في خزانتي، في الدُّرج الثاني إلى اليسار.



قلب الإمبراطورية

سونيا جبار

بعد أسابيع من مقتل شقيقي البالغ من العمر ثمانية عشر عامًا في حادثة بالدراجة النارية في كلكتا، ربط والدي تميمة واقية حول عنقي. كانت التميمة عبارة عن علبة صغيرة من الفضة المطروقة، تحتوي على آيات من القرآن الكريم. لم أحبها، فحوافها الخشنة كانت تخدش صدري، فأخفيتها في ملابسي، على عكس أخي الأوسط الذي حمل تميمته بكل فخر وكبرياء ظاهرة في عنقه. خجلتُ من الظهور غير المألوف للخُرافة في شخصية أبي المثقف المتحضِّر، وأدركت، بالحسّ الفطري الذي لا يخطئ لطفلة في العاشرة من عمرها، أن التميمة قد تجنبني تقلبات القدر، إلا أنها عاجزة عن صد العواصف تعصف فجأة بداخلي. فقد عرفت الفرق بين الحزن الذي نخبره عند تهشم لعبة أو وفاة عصفور أنقذناه، وذلك الأسى الكئيب الذي يتصاعد داخلنا فيترك بقعة على حياتنا لا تُمحى مع الزمن.

لي زمن لم أفكر في هذه التميمة التي هجرتها منذ عقود، ولكن زيارتي إلى متحف الفن الإسلامي في الدوحة أعادت لي ذكراها. فقد شاهدت ضمن المعروضات المذهلة ما يشابهها: قطعة من حجر اليشم الأخضر الباهت، لا تكبر عن إصبع من البطاطس المقلية، بلا زخرف، وخلافًا للحُلي الأخرى المعروضة التي لا تُقدَّر بثمن، لم تكن مذهبة أو مرصعة بالأحجار النفيسة، وخلافًا لتميمتي القديمة كانت الآيات القرآنية منقوشة عليها، لكنَّ النقش كان بسيطًا وبلا مبالغة، إذا رأيته من زاوية معينة يبدو أقرب إلى تلاعب بين الضوء والظلال منه إلى نقوش للكتابة الأنيقة. كانت قطعة من البساطة والتقشف تجعلها مناسبة للجلوس على صدر أحد الدراويش. كما أن التوضيح المكتوب أدناها لم يفصح عن الكثير: «تعليقة من حجر اليشم الأخضر (هالديلي أو حجاب)، الهند، تاريخها ١٠٤١هـ (١٦٣١–١٦٣٢م)، حجر اليشم الأخضر، (JE.85)».

تساءلت عن سبب وجود مثل تلك القطعة المجردة من الزينة في متحف يضم أجمل وأروع المقتنيات من الفن الإسلامي؟ تناولت جهاز المرشد الصوتي على أمل أن أعلم المزيد، فنصحني المرشد أن أبحث عن النقش الموجود على طرف الحجاب.

ويا للعجب: مالك هذه القطعة لم يكن شخصًا مغمورًا كما تخيلت، بل كان الـ«شاه جهان بادشاه، ابن جهانجير بادشاه، ابن أكبر بادشاه» ذاته. وقال لي الصوت، عبر الجهاز، إن الحجاب كان «ليُهدِّئ من اضطراب دقات القلب الناتجة عن مشاعر مثل الحزن والأسى». انتابتني الحيرة، وتساءلت: لماذا أعطاني أبي تلك التميمة الشائكة بدلًا من حجاب ناعم مثل هذا الذي يبدو أكثر فائدة؟

والحيرة الثانية كانت حول اقتناء الإمبراطور شاه جهان مثل هذه القطعة البسيطة. لو كانت من مقتنيات جده الرائع، الغامض، أكبر، الذي غاص عميقًا في قلب الصوفية، لما اندهشت. ولكن شاه جهان – الذي كان اسمه خُرَّام عند مولده، وسُمي شاه جهان (ملك العالم) فيما بعد – كان مختلفًا؛ فقد كان أغنى وأقوى رجل في القرن السابع عشر شرقًا أو غربًا، وكان عصره أكثر العصور بذخًا وتفاخرًا بالثروة، إذا ارتدى تميمة تكون الزمردة الرائعة، مسدسة الشكل، المنقوش عليها آية الكرسي (والتي سُرقت من متحف بغداد عام ١٤٢٣هـ (٢٠٠٣م))[١]، وإذا جلس على عرش فلا بد أن يكون «عرش الطاووس» المصنوع من ذهب تُقدَّر قيمته بـأربعة عشر مليون روبية ومجوهرات قيمتها ٨٦ مليون روبية، وإذا احتاج إلى عاصمة فإن آغرا، التي أنشأها أجداده، لا تكفيه، فيقيم مدينة جديدة متألقة هي شاه جهان آباد في دلهي، وإذا احتاجت زوجته إلى قبر فلا يليق بها سوى «التاج محل». نبذة في الدليل المطبوع للمتحف تربط بين الحجاب وبين القصة الرومانسية وراء تلك المقبرة الأشهر: «كان (شاه جهان) يضع هذا الحجاب مقاربًا لقلبه بينما يشيد أشهر أثر في العالم يحتفي بحب رجل لزوجته – التاج محل».

المعروف أن الأباطرة يغزون البلاد وليس القلوب، ولكن شهرة شاه جهان لا تزال مرتبطة بقصة غرامه مع ممتاز محل، وكان الإمبراطور نفسه يشجع الترويج لهذه القصة، فعلى الرغم من أنه عُرف بالتحكم الشخصي في كل كلمة مكتوبة وكل لوحة فنية تخرج من بلاطه، إلا أنه سمح لكاتبي سيرته أن يختصروا سيرة زوجاته الأخريات بالقول إنهن لم يكنَّ «يمتلكن أكثر من صفة الزواج الرسمي». امتدحوا آرجوماند بانو، التي أصبحت لاحقًا «ممتاز محل»، أو جوهرة القصر، في عام ١٠٢٠هـ (١٦١٢م)، فقالوا: «وصلت العاطفة والانسجام بين الاثنين (شاه جهان وممتاز محل) إلى درجة لم يُشهد مثيلها بين زوج وزوجته في طبقة الحكام أو الشعب. ولم يكن ذلك ولع جنسي فقط، بل كانت الصفات الممتازة، والعادات الدمثة، والفضائل الداخلية والخارجية، والتوافق الروحي لدى الطرفين، هي مبعث الحب العميق، والعاطفة الجياشة، والارتباط والألفة بينهما»[٢]. اعتلى شاه جهان العرش في ١٠٣٧هـ (١٦٢٨م)، وكان من المُقدَّر لممتاز محل أن تكون إمبراطورة الهند لثلاث سنوات فقط، وبينما رقدت على فراش الموت، في بورهانبور إلى الجنوب من العاصمة المغولية آغرا، وهي في الثامنة والثلاثين من العمر، قال القائلون في البلاط الملكي إنها حصلت على وعد من زوجها أن يبني لها مقبرة تبهر العالم إلى الأبد.

زرت موقع «التاج محل» في آغرا ست مرات أو أكثر عبر السنوات، واستوعبت السيمترية المكتملة لحدائق وآبار الزينة القريبة من المسجد، والأكشاك الجميلة، والخط الرائع الذي يزين الأبواب، وبالطبع رونق المبنى ذاته. مشيت في المكان في الصباح الباكر، وفي الظهيرة، وفي العصريات الشتائية عندما يبدأ الضوء في الخفوت وتصرخ الببغاوات الخضراء بصوت أجش في الحدائق. تأملت المشهد مليًا في ساعة الغسق، ثم مرة أخرى في الفجر، من الشاطئ الرملي لـ«حديقة ضوء القمر»، عبر نهر اليامونا، رمادي الآن، وكئيب، وسميك مثل العسل الأسود من أثر التلوث. وسرت على مهل لساعات طويلة في الحدائق. ومع ذلك فإن شيئًا ما يراوغني، شيئًا ما لا يبدو أصيلًا على الرغم من إصرار أكثر المرشدين السياحيين فصاحة في آغرا. ليس فقط لأني – من بين جميع ما شيده المغول – أجدني أميل دائمًا إلى مدينة أكبر: فاتحبور سيكري، ذات الأحجار الرملية الحمراء والشرفات المتعددة والقباب الأنيقة، أو إلى الجمال الذكوري القوي لمقبرة همايون في دلهي. وليس أيضًا لأنني، لو طلب مني الاختيار بين المباني الرخامية، كنت أضع مقبرة نور جهان التي أقامتها لأبيها في مرتبة أعلى قليلًا من التاج. لا، أشعر بشيء بارد أساسًا في هذا العمل الكامل، ألمس غياب الروح في انتظام خطوطه، أراه أشبه بامرأة يُخفي جمالها طبعًا مريضًا، أو رجل يتمتع بكمال جسدي يُخفي عِرقًا من القسوة. أين الحب المشهود في هذه المقبرة البيضاء الباردة؟ أين العشق والولع؟

لا شك أن شاه جهان أحبَّ زوجته، بل أحبها حتى الموت، فخلال التسعة عشر عامًا التي عاشتها معه، أنجبت له أربعة عشر طفلًا، وتُوفيت في أثناء وضع آخرهم. وقتها، في القرن السابع عشر الميلادي، كانت أساليب تحديد النسل معروفة في البلاد، بل كانت تُمارس بالفعل في البلاط المغولي، حيث لم يسمح بالحمل سوى لعدد محدود من حريم الإمبراطور، فكانت المملوكات والجواري والزوجات الأقل حظوة أو مرتبة يتخلصن من أجنتهن باستخدام الأعشاب والخلطات فور حدوث الحمل. لماذا إذن قام شاه جهان وممتاز محل بهذا الاستعراض الأحمق لذكورته وخصوبتها طالما كانت هناك خيارات معقولة أخرى؟ لماذا أصرَّ هو أن تصحبه زوجته في رحلاته المضنية وحملاته العسكرية في جميع أرجاء إمبراطورية أبيه وهي حامل؟ ثم، عندما تُوفيت، لماذا قام هو – وهو العاشق الولهان المدله بحبها – بدفن جثمانها ثم إخراجه من القبر، ودفنه ثم إخراجه، أربع مرات؟[٣] ربما كان لي كل الحق أن أشكك في صدق هذا الغرام.

يصر مؤرخو البلاط (ويغرم المرشدون السياحيون بتكرار) أن شاه جهان حزن على ممتاز محل حزنًا شديدًا أشاب شعره ما بين عشية وضحاها. ولكن الإمبراطور إما أنه لم يكن جادًا في الحظر الذي فرضه على فناني البلاط، وإما أنه كان شديد الغرور، لأن الأحداث التي صوَّرها راسمو المُنمنمات لمدة طويلة بعد وفاة ممتاز محل تصور شاه جهان رجلًا وسيمًا، قويًا، أسود اللحية غزيرها، وليس كأرمل أعياه فقدان زوجته[٤]. السنوات الست والعشرون التي انقضت بين وفاة ممتاز محل ووفاة شاه جهان ليست أمرًا يود الرومانسيون الاهتمام به، فقد عاش شاه جهان حياة الإمبراطور، فشن الحروب، وأنعم



الله لا اله الا هو الحي القيوم لا تاخذه
سنة ولا نوم له ما في السموات وما في الارض من ذا الذي
يشفع عنده الا باذنه يعلم ما بين ايديهم وما خلفهم
ولا يحيطون بشيء من علمه الا بما شاء وسع كرسيه
السموات والارض ولا يؤده حفظهما وهو العلي العظيم

بالمناصب، واستقبل السفراء، وقام برحلات الصيد، وقضى العطلات في كشمير، وزوَّج أبناءه، كما أنه تزوَّج مرتين، وكان له العديد من الخليلات شاركنه فراشه إلى أن تُوفي في عمر يناهز الرابعة والسبعين.

تهامس الأوربيون في البلاط المغولي أن احتباس البول الذي أودى بحياته نتج عن تناوله لأنواع مختلفة من العقارات الجنسية المُنشطة. وكتب برنييه أن الإمبراطور كان «مُغرمًا بالجنس» وأنه أقام علاقة آثمة مع ابنته الأميرة جاهانارا، غض رجال الدين في البلاط البصر عنها على اعتبار أنه «ليس من العدل أن نمنع الملك من جمع ثمار الشجرة التي زرعها بنفسه». تقول رواية برنييه إن الملك الغيور اقتحم جناح ابنته ذات ليلة، وكانت الأميرة مع حبيبها، فأخفته في قِدر الاستحمام الكبير، ولم يُفصح الإمبراطور عن علمه بوجود الشاب، فقط اقترح أن تستحم الأميرة، وأمر وصيفاتها بإشعال النار تحت القِدر. وطبقًا لبرنييه فإن شاه جهان «لم يغادر الغرفة حتى تأكد أن ضحيته البائس قد انتهى»[٥].

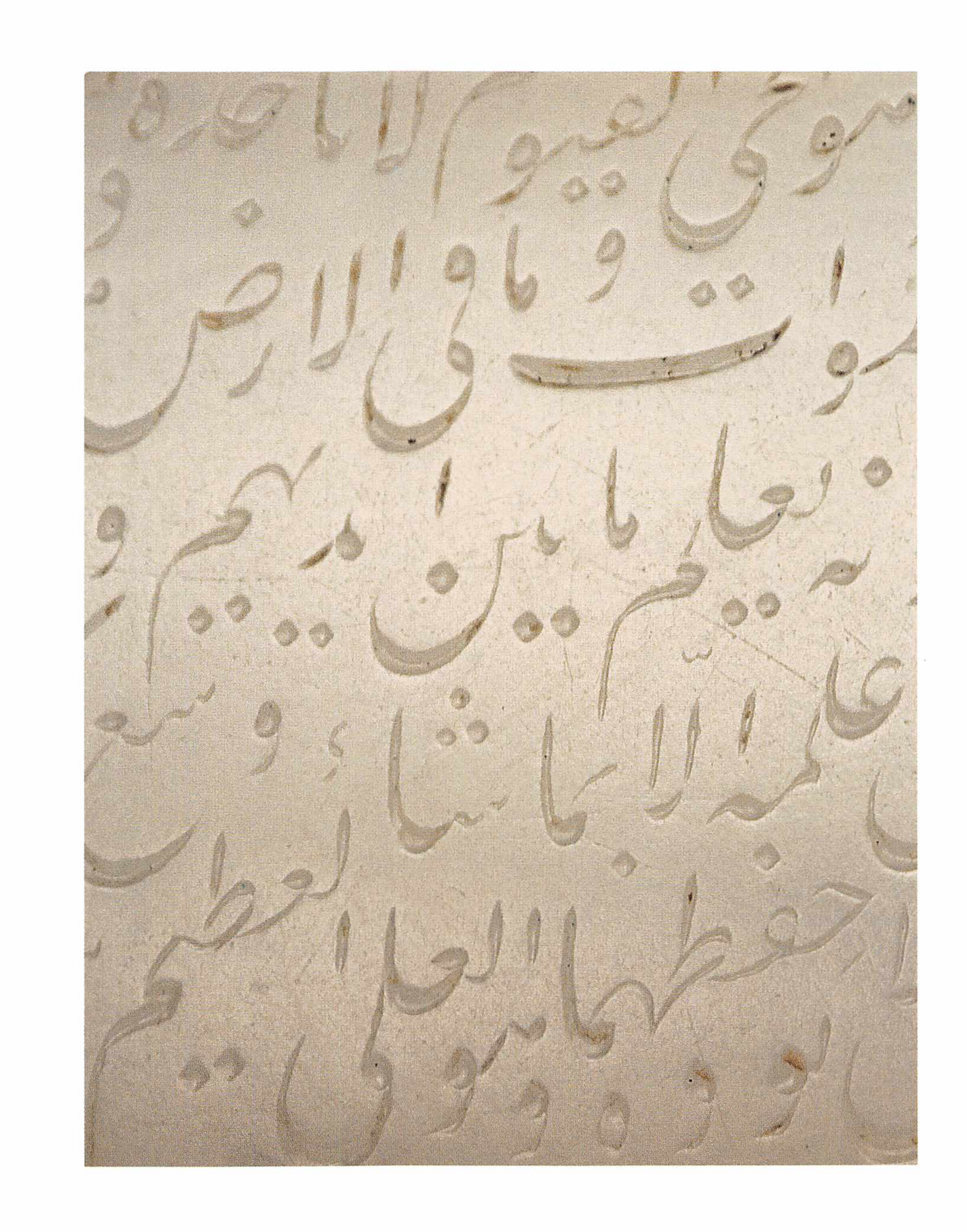
هل كان الشخص الذي قام بإنشاء أعظم صرح للعشق قادرا فعليًا على الحب؟ هذا الرجل الذي اتسم أيضًا بالقسوة والأنانية؟ إحدى الكلمات الكثيرة المُعبرة عن الحب في العالم الإسلامي هي «العشق» (الكلمة موجودة في العربية والفارسية والأردية) والتي تعني العواطف الجياشة أو الهيام. والكلمة هي الأقرب إلى مفهوم العشق الإلهي، فالإنسان الذي يمس شغاف قلبه الحب الحقيقي هو شخص يشعر بوجود الله. العاشق الحق هو شخص مجرد تمامًا من الأنانية مثل المجنون الذي هام في الصحراء بسبب ليلى، أو رانجاه الذي ابتلع السم من أجل حبيبته هير، أو فرهد النَّحات الذي حرَّك الجبل من أجل معشوقته شيرين، وليس إمبراطورًا مغرورًا طاعنًا في السن يقتل حبيب ابنته بسلقه حيًا في الماء المغلي. ومع ذلك، وحين أنظر إلى هذا الحجاب، فإن شيئًا ما بداخلي يلين نحو شاه جهان. هذه القطعة الصغيرة، البسيطة، التي وعدت من يحملها بأن تقيه شر عواصف القلب، كانت برهانًا أكبر على الحب من كل عظمة وأبهة «التاج محل»، فهي دلالة على الحزن الشخصي الدفين لإمبراطور يعيش حياة عامة تحت الأضواء. يرجع تاريخ الحجاب إلى عام ١٠٤٠هـ (١٦٣١م) الذي توفيت فيه ممتاز محل، لكني أجدني أتمنى أن تكون قد واصلت حماية الرجل حتى ذلك الوقت الذي تذوق فيه الثمرة المسمومة لحب لم يستطع قطّ أن يَرُدَّه بحق.

«إنك لم تحبني قطّ!» صرخ بها ابنه الثالث، أورانغزب. كان وقتها في الأربعين، وأبوه، شاه جهان، في السادسة والستين، وهو عمر غالبًا ما يحدث فيه توافق بين الأب وابنه. ولكن ذلك لم يحدث قطّ. فمنذ أن وصل أورانغزب إلى سن المراهقة دُفِع إلى المشاركة في حملات عسكرية صعبة بعيدًا عن آغرا، بينما عاش أخوه الأكبر حياة مترفة في البلاط، ولم يحصل أورانغزب على مباركة والده كثيرًا. بعيدًا عن ترف البلاط المغولي ورغد العيش شب أورانغزب ليصبح رجلًا قاسيًا، غليظًا، يستلهم الراحة في أكثر تفاسير الدين تشددًا. كان شاه جهان يعامل ابنه باحتقار، وكثيرًا ما يتجاهل مطالباته بالأموال

للحفاظ على جيشه وتحديثه، يُهينه أمام الجميع ويسخر من فشله العسكري الذي نتج في واقع الأمر عن إستراتيجية الأب الضعيفة. انتظر أورانغزب سنوات طوال قبل أن ينفذ انتقامه الرهيب.

في يوم قائظ مُلتهب من أيام شهر يونيو عام ١٠٦٨هـ (١٦٥٨م)، وبعد أن هَزَم أخاه الأكبر، دارا شيكوه، في موقعة ساموجرح، قام أورانغزب، الذي كان يتطلّع إلى الوصول إلى العرش، بحصار حصن آغرا، وقطع القناة التي توصل مياه النهر إلى الأسوار. انتاب شاه جهان اليأس فكتب خطابًا إلى الرجل الذي كان يحتقره: «ابني وبطلي، لماذا أشكو قسوة القَدَر وأنا أعلم أن ورقة الشجرة لا تقع إلا بمشيئة الله؟ بالأمس كنت أمتلك جيشًا قوامه تسعة آلاف جندي، واليوم أنا بحاجة إلى كوب من الماء! يا بنيّ المُقتدر، لا تغتر بالحظ السعيد في هذا العالم الخائن!» أعاد أورانغزب الخطاب لمرسله، ومعه كلمات كُتبت على عجل: «كما نزرع فإننا نحصد»[٦]. ولم يكن مُخطئًا، فشاه جهان كان قد انقلب على أبيه في شبابه، وعندما أصبح إمبراطورًا أصدر أمرًا بقتل أخويه وأولاد أعمامه وأولاد أخواته للحفاظ على الاستقرار. ومشى أورانغزب في الطريق ذاته بإصرار، وبرّر تمرده في الخطابات التي أرسلها لأبيه: «على الرغم من سماعي أن هناك من يقوم بالقلقلة... رفضت تصديق القيل والقال وحافظت على ولائي لك... حتى عرفت بما لا يدع مجالًا للشك أنك لم تحبني...»[٧].

ما أبشع انتقام المنبوذ في الحب! يقول مانوتشي إن أورانغزب، بعد أن أمر بقتل أخيه، أرسل رأسه إلى آغرا في طبق مُغطى، ليوضع أمام أبيه السجين حين جلس لتناول الطعام، «وعند رفع الغطاء رأى وجه ابنه، الأمير دارا، فصرخ صرخة عظيمة، وسقط على يديه ووجهه على المائدة، فارتطم بالأواني الذهبية وتهشّمت بعض أسنانه وبدا فاقدًا للحياة...»[٨]. ولكن أورانغزب كان في جعبته المزيد من الرعب لشاه جهان وهو يجهز على منافسيه الواحد تلو الآخر: اغتال الأمير شوجا في بورما، ومراد في جواليور، وابن دارا، واسمه سليمان شيكوه، سمّمه ببطء فأُصيب بالجنون ثم مات. ولم تُطفئ كل تلك الدماء المسكوبة شهوة الدم عند أورانغزب، فتحوّل إلى أفراد شعبه العُزّل، وقام بإعادة فرض الجزية على الرعية من الهندوس – وكان الإمبراطور أكبر قد أزالها في عصره – وحرّم الموسيقى، والفن، والنبيذ، والرقص، والترفيه. أما الأقطاب من الفنانين، والمُصممين، والشعراء، وصانعي الحُلي، والنحاتين، والخطاطين، والصوفيين، والفلاسفة، الذين وجدوا ترحيبًا في البلاط المغولي، فجعلوه من عجائب العالم، فقد انتقلوا إلى أماكن أكثر رحابة. نضبت الخزانة العامة للبلاد تدريجيًا، حيث استُخدمت في تمويل الحملات العسكرية التي انطلقت بلا هوادة. وكما لو أن السلالة الملكية المسجلة على حافة الحجاب، والتي تنتهي بشاه جهان بادشاه كانت نبوءة، فمنذ ذلك الوقت بدأ الانهيار البطيء للإمبراطورية المغولية العظيمة. رقد أورانغزب على فراش الموت وحيدًا وبدون حبيب، فكتب خطابًا أخيرًا لابنه كام باكش: «يا روح روحي... أذهب وحيدًا... كل تعذيب أمرت به، وكل خطيئة اقترفتُها، وكل سيئة قمتُ بها، فإنني أحمل تبعاتها معي. غريب حقًّا أنني أتيت هذا العالم بلا شيء والآن أغادره بهذه القافلة المُحمّلة بالآثام! أنظر في كل اتجاه فلا أرى إلا الله... أخطأت خطايا رهيبة، ولا أدري ما العقاب الذي ينتظرني...»[٩].


وما في الارض
يعلم ما بين ايديهم و
علمه الا بما شاء و
حفظهما وهو العلي العظيم



رزم بیژن با بلاشان ترک

ابنٌ لأُم

شيرين نشأت

استيقظَت فزِعة، مع خفقان في القلب، وتدافُع خيول تصهل وتلقيها في حياة اليقظة عبر رحم كابوس: رأتها غارقة في الدم، تلتهمها ألسنة اللهب. في أولى لحظات الوعي – تلك اللحظة العابرة – عرَفت أن وَلدَها سيموت في ذلك اليوم.

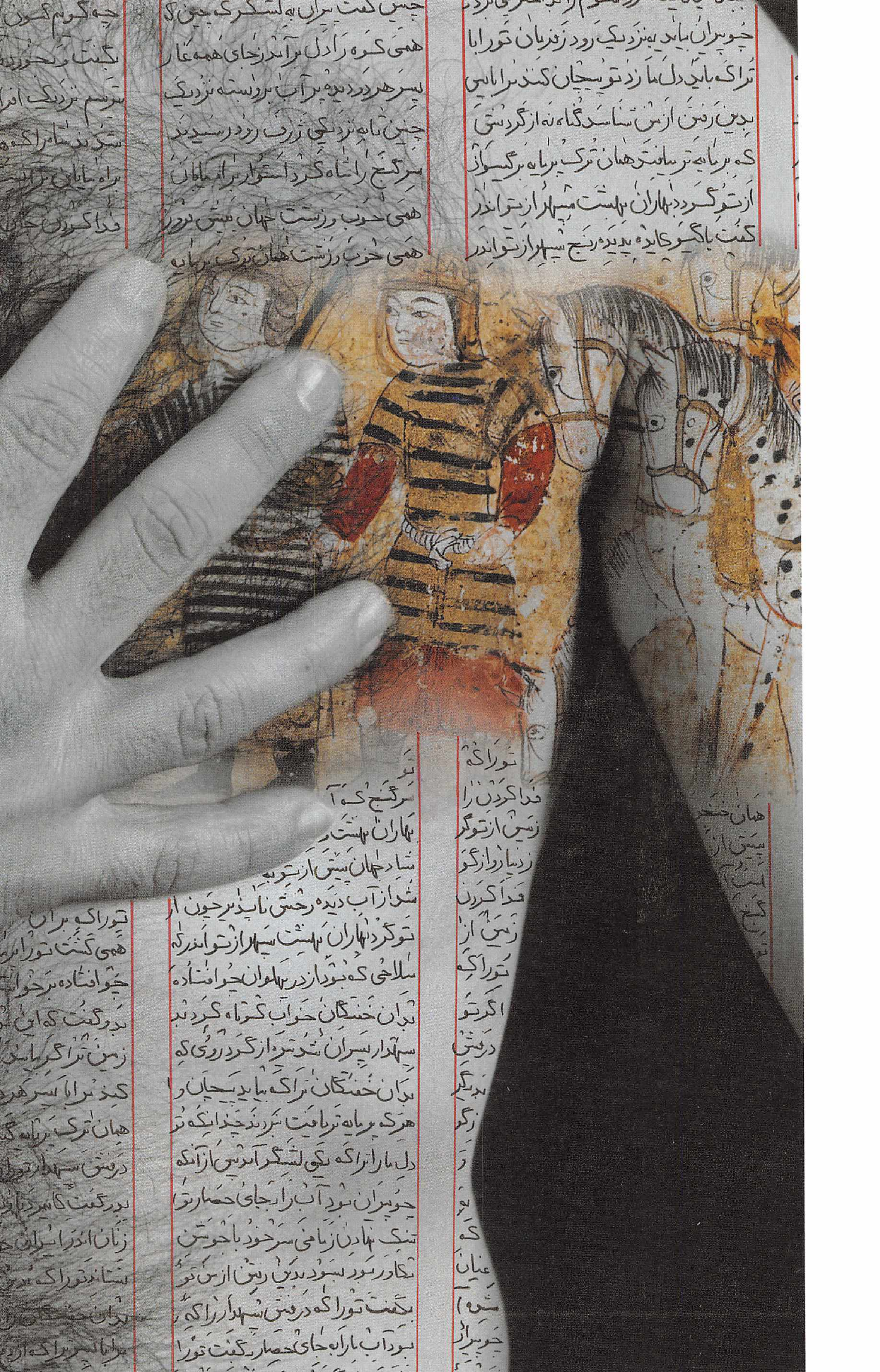
فتحت عينيها ورنت إلى الوجه الذي حمل ألم سمات أب غاب منذ زمن بعيد: الجبين الهلالي، وانحدار الأنف، والرموش السوداء الطويلة المُنسدلة على بشرة ناعمة تغطي جغرافيا العظام الأبوية، معالم الوجه البشري تحدده القبيلة والأهل وتربطه.

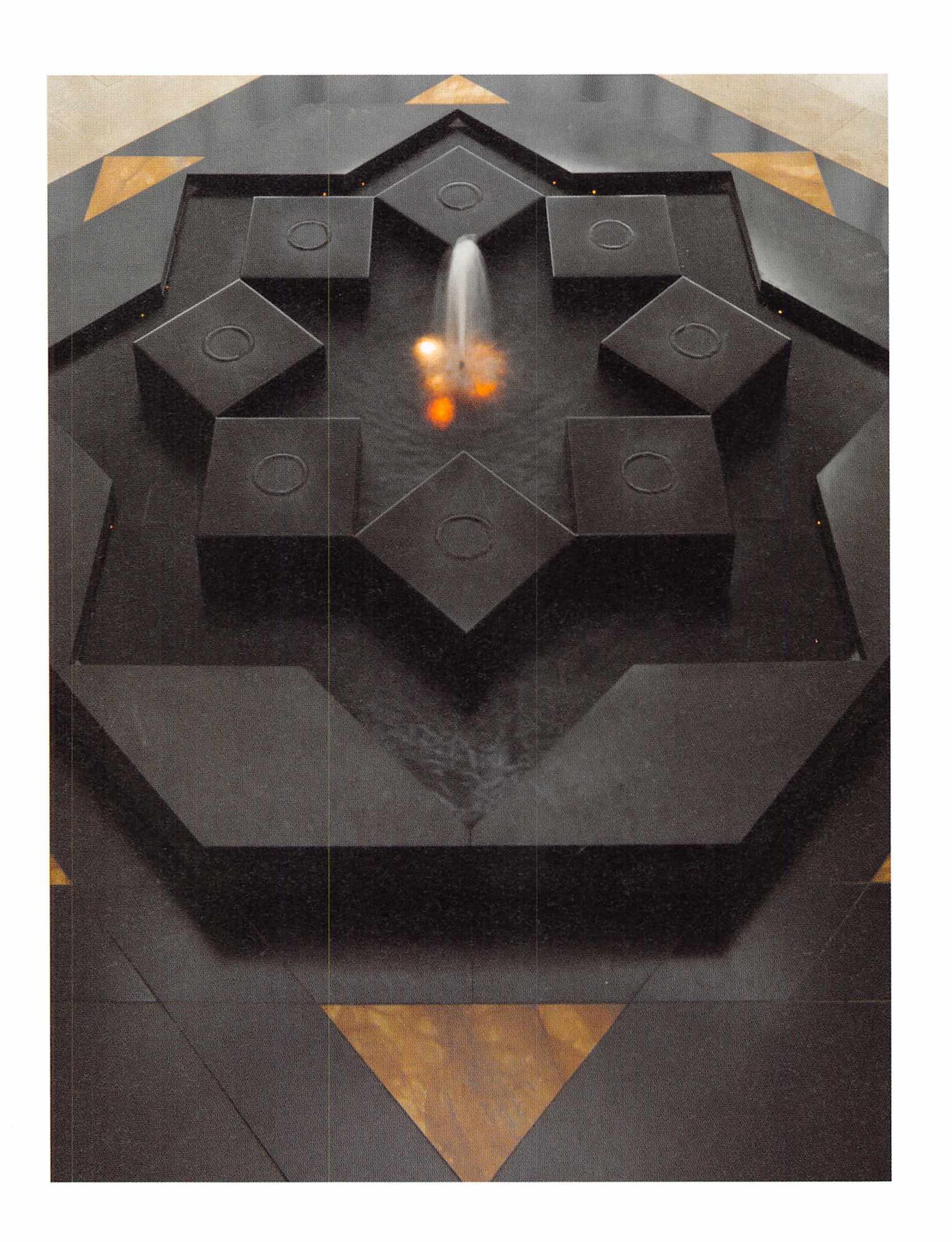
صخب معارك الرجال اجتمع على بوابة بيتها. رأت ابنها يخطو داخل دوَّامة الصوت ويعود إلى ذراعيها بمصير محتوم، جسده على لوح أبيض بارد، وقلبه يخفق بلا نسق. لصقت وجهها بفَمه واستشعرت الأنفاس تُلفَظ: واحد، اثنان، ثلاثة، ثم... لا شيء. بضربة واحدة عريضة انهزم الابن الحي أمام الرمز وأصبحه.

تَحوَّل في الرَّحم كلوحات تكتونية تشق القارة المتفردة، قارة الأم وابنها، وفيما انجرف ابنها بعيدًا عنها في أفق من خرافات وأساطير وصور وأيقونات ورموز وقصص، تَشرَّفَت على تلك الحكاية الأبدية، حكاية النساء المنتحبات والرجال المحاربين، ودخلتها، صاعدة إلى اللوح الممدد عليه ابنها، والسن المسنون باليد، تشق بطن الأم لتُغَلِّف جسده، تعيده إلى رحم الدنيا، حيث البشرية جمعاء ليست أكثر أو أقل من ابن لأمه.

الكابوس الآن مختوم بالنار في صميم شاب يافع، كلمات مكتوبة على الصورة، ولكن، تحت الكلمة، وراء الصورة، كانت هناك كف حية ترتاح يومًا على قلب يخفق. وما عاد.

نص رابعة الغفاري





كابوس الترجمان

أنطون شمّاس

في زاوية صامتة خافتة الإضاءة، داخل صندوق من الزجاج السميك، نحيلًا حتى الوجع، بعيدًا عن بؤرة اهتمام الزوّار: إبزيمُ حزامٍ ذهبيٌّ، مهجورًا في وحدته وهشاشته، بعيدًا عن غرناطة القرن الرابع عشر. النجمةُ المُثمّنة في صميمه، وقد شابكتْ خطوطها بين الذهب وزُرقة المينا، هي أول ما جذبني إليه. والصدى الأندلسي البعيد يترجّع في الخلفية، تذكّرتُ أني رأيت تلك النجمة قبل قليل، من فوق الجسر المُطل على الباحة الداخلية في متحف الفن الإسلامي؛ رأيتها في نجمة النافورة المُثمّنة التي وضعها «پي» في تصميم المتحف، بيانًا معماريًا من الماء يقول بأن الخرير والنجمة المُثمّنة هما أكثر الموتيفات هيمنة في الفن الإسلامي. أما صوت باكو إبانيز الأبحّ فسيأتيني لاحقًا، يغني قصيدة رفائيل ألبيرتي عن «الذي لم يذهب في حياته إلى غرناطة»، وعن «السلاسل التي تقيّدُ خرير نوافيرها»[1]. أما الآن فها هي غرناطة بني الأحمر بنفسها، ماثلة أمامي في هذا الإبزيم الذهبي الصغير كأبهى ما يكون المثول، وهأنذا أشعر أني في حِلٍّ من الحاجة إلى أن «أطأ أرض غرناطة». ولكن بالنسبة للإبزيم – هكذا فكّرتُ – ولكي يكون جديرًا بالاسم، فعليه أن يقوم بالوصل بين طرفين؛ تلك هي مُهمته وتلك هي غايته؛ لأن الشيء، كما يقال لنا، ما دام شيئًا لذاته، فهو ينشُد أبدًا البقاء في جوهره، وفي هذه الحالة – كونه إبزيمًا. فها هو كابوس الإبزيم إذن: أن يكفّ عن كونه شيئًا جوهر وجوده الوصل بين طرفي الحزام السلطاني، ويتحول في نوع من تغيير دلالته إلى تحفة فنية في متحف، يتأملها ويُعجب بها أمثالي من الزائرين المتسكّعين في أرجائه، بكلِّ ما يختلج في نفوسهم من عرفانٍ بالجميل. فهل كانت هذه هي الغاية الأصلية والخفية للصائغ الغرناطي الذي صاغ هذا الإبزيم في حانوته، ربما للسلطان نفسه؟ هل كان في نيّته أن يواصل الإبزيم وجوده بعد موت صاحبه وانهيار مُلكه؛ أن ينقلَ إلى سياقٍ آخر «العز» الذي لمولانا (أو «الفرّ» كما كان الفردوسي ليقول بالفارسية، ولكن ذلك أيضًا سوف يأتيني لاحقًا)، عبر القرون والبلدان والأقاليم؟ «الجمال»، كما علّمنا كانط، هو «شكل الغائية التي للشيء ما دام إدراكها فيه يتأتى دون تمثيلٍ لأية غاية». فغاية الإبزيم إذن هي الربط بين طرفي الحزام، وهي تجميل الخصر الإنساني وإضفاء النبرة الأفقية عليه،


عز لمولانا
السلطان

وفي هذه الحال – ربما على الخصر السلطاني. ولكن الإبزيم الآن قد ثـكِلَ حزامه، وغرناطة البعيدة ثكِلت سلطانها. الإبزيم إذن، والذي لم يكن لِيجد معنى أو دلالة في انتفاء كونه ما هو عليه، لا يعرض الآن أيَّ تمثيل لغائية، وجماله الذي لا غاية له هو الآن حبيس صندوق زجاجي. وإلا فكيف كانت لِتتسنى لي رؤيته، أنا الذي لم تطأ قدماي ذات يوم أرضَ غرناطة؟

الكلمات النافرة، وهي صدى للنقوش التي تزين جدران قصر الحمراء، إلى جانب العبارة الأكثر شهرةً، «لا غالب إلا الله»، تُعلن بأبيض وأخضر وأحمر المينا – «عز لمولانا السلطان». وكنت في البداية قد استهوتني فكرة أن تكون الكلمة الأولى هي «عُد» بدلًا من «عز»، للتشابه الخادع في بعض الأحيان بين حرفي الدال والزاي في الكتابة العربية، فأردت للكلمات أن تقول: «عُد لمولانا السلطان»، كأنما الإبزيم الملكي يحمل «عنوان الإياب» البريدي، في نوع من المرجعية الذاتية؛ وكأنما لا همَّ أين ستأخذ الأقدارُ والمصائر هذا الإبزيمَ فإنه عائدٌ في نهاية المطاف لا محالة إلى مولاه، إلى سلطان غرناطة القرن الرابع عشر، متلهِّفًا للإمساك بطرفي المملكة الآيلة للانهيار، حتى ولو كان مَعقلُ الـ«عزّ» والمجد ذاك قد تلاشى قبل قرون وتحوّل إلى مجرد موشَّح من الحنين الأندلسي. وربما عرَّج الإبزيم على «لسان العرب» في طريق عودته، كي يتأكد من دلالاته ودلالات العزّ الذي كان مُناطًا به أن يحميه من الانفراط. فبَزَمَ، في «لسان العرب»، تعني «عضّ بـمُقدَّمِ أسنانه... والإبزيم هو إفعيل من بزَمَ إذا عضَّ... وهو ما يوجد في رأس المنطقة (أي الحزام)، ذو لسان يُدخَلُ فيه الطرفُ الآخر... وبزْمُ الرامي هو أخذُه الوترَ بالإبهام والسبَّابة ثم يُرسِلُ السَّهمَ... والبَزيم هو خيط القلادة». فما يصِلُ الطرفين بالعض، إذن، هو أيضًا ما يُطلق السهمَ من وتره، وما يفرِّق بين خرَز القلادة إذا انقطع. «والعِزُّ في الأصل: القوة والشدة والغلبة والرفعة والامتناع... ورجل عزيزٌ: مَنِيع لا يُغلَب ولا يُقهر... وعَزَّ الشيءُ يَعِزُّ عِزًّا وهو عَزيز: قَلَّ حتى كاد لا يوجد، وهذا جامع لكل شيء». فالعز لمولانا السلطان قد يعني أن العز قل حتى كاد لا يوجد. أي أن الكلام أحيانًا قد يوحي بنقائضه، والله أعلم. ١٧٩

صاغ الصائغ هذا الإبزيم الفريد حول الرقم ثمانية وتنويعاته، أي حول جوهر الفن الإسلامي، يوم كان الرياضي والفنان واحدًا. فهناك ثمانية أطراف لنجمة المينا التي في الوسط، والمؤلَّفة من ثمانية خطوط زرقاء متداخلة؛ وثماني توريقات من التخريم الحُبَيبي على اللسان السفلي المستدقّ ذي شكل الإبهام؛ وستة عشر حرفًا في سطرَي الكتابة النافرة. ولكن النجمة المسبَّعة، وهي الزر في أعلى الإبزيم، وقد كادت تختفي داخل صمتها، تأخذنا، إذا شئنا، قرنًا كاملًا إلى الأمام، إلى أحد طرفي الحزام الـمُتخيَّل، إلى خارطة للعالم رُسِمَت لبيان أقاليم العالم السبعة، وفقًا لـمنطق الأرقام.

وقد تكون ردّةُ الفعل الأولى لمرأى خارطة العالم التجريدية «المقلوبة» هذه، والمنزوعة من مخطوطة لا ندري أين بقيّتها، هي الفقدان الكامل لحس الزمان والمكان. وقد يكون هذا الإحساس شبيهًا بإحساس رسام الخرائط العربي من القرن الخامس عشر والمسؤول عن رسم هذه الخارطة، وهو الذي وضع الجنوب في أعلى الخارطة، إذا طُلِب منه النظر إلى «خرائطنا» المقلوبة رأسًا على عقب، دون أن يكون على علْم بأن أوربا التي انتدبت نفسها سيدة على العالم، قامت طوال القرون الخمسة الماضية بتنصيب نفسها على قمته، مانحةً الهيمنة للشمال وناظرةً نحو بقية العالم نظرة متعالية، نظرة المستعمِر المتغطرس، وواثقةً أن المقدرة على تصوير إقليم ما تمنح الحقَّ في السيطرة على ذلك الإقليم. ولكن ذلك لم يكن ممكنًا في القرن الخامس عشر. فحين صَوّر هذه الخارطة، وأرجحُ الظن أن ذلك كان في مصر، فإن الكارتوغراف العربي (أو الناسخ الذي استلهم أعمال هذا الكارتوغراف) لم يكن في وسعه البتُّ في وضعية الشمال والجنوب، فأعطى الجنوب المقام الأعلى، كما كان العرف السائدُ لدى الكارتوغرافيين العرب، ولكنه سرعان ما قرر أنه إذا اقتضت الحاجة قراءة الأسماء واستبانة الأقاليم السبعة في نصف الكرة الشمالي، والتي وُسِمَت على الخارطة بالخطوط الأفقية المتوازية الحمراء، فإن على قارئ المخطوطة أن يقلبها رأسًا على عقب لتستقيم له قراءتها. ثم إن هناك مناطق مجهولة من إفريقيا الجنوبية وآسيا الشمالية لم تكن بعدُ قد صُوِّرت، فأضاف ملاحظة بالخط الواثق الأنيق تقول بأن «هذا الربع غير معلوم الحال»، خلافًا لنُظرائه الأوربيين الذين أرعبتهم الأقاليم المجهولة فوَسَموها على خارطاتهم بالغيلان والحيوانات الخرافية الأخرى. ولكن الكابوس الكارتوغرافي الحقيقي كان متربِّصًا على الوجه الآخر للخارطة، أي العالم الموجود وراء بحر الظلمات. ففي وقت لاحق من ذلك القرن، «اكتشف» كولمبوس الوجه الآخر للخارطة، أي ما سُمي فيما بعد بـ«العالم الجديد». وقد كان كولمبوس قد اصطحب معه في رحلته الأولى إلى الغرب ترجمانًا إلى العربية، لأنه كان على يقين من أن الكارتوغرافيا العربية واللغة العربية استوطنتا الشرق البعيد، وُجْهتَه النهائية، وكان بالتالي في حاجة إلى الترجمان كي يتسنَّى له التخاطب مع ذلك العالم. ولكن ذلك لم يحدث، فاللغة العربية لم يعد لها لزومٌ في «العالم الجديد»، شأنَ هذه الخارطة التي فقدت غايتها الجغرافية، كما فقد الإبزيم غايته، وتحوَّلت، ربما، إلى لوحة فنية تجريدية.

أما كابوسي الشخصي، إذا جاز التعبير، فقد كان مختلفًا عن كابوس الجغرافيين العرب وألطفَ وقْعًا. إذ إن الأمر لم يكن مُتعلّقًا بالوجه الآخر للعالم وإنما بالوجه الآخر الخفي و«غير معلوم الحال» لهذه الورقة المنسولة من المخطوطة المُفككة – فما هي هذه المخطوطة التي استَرسَمَ ناسخُها الخارطة التي أمامنا؟ أو بكلمات أخرى، إذا كانت هذه الخارطة لا تصوِّر تفاصيل العالم كما نعرفه اليوم، فما الذي تستطيع إذن أن تقوله لنا عن نفسها؟ ولأني لم أستطع رؤية وجه الورقة الآخر، وربما لأن اهتمامي برؤيته لم يكن كبيرًا على أية حال، فقد أثارتني أكثر من ذلك، لكوني مُحققًا كارتوغرافيًا من الهواة، إمكانية حلِّ ألغاز الخارطة بالاعتماد حصْرًا على «نَصِّها»، إذ إني أردت فقط أن أحل ما

جنوب

شرق

غرب

شمال

هذه الدائرة لبيان الأقاليم السبعة
ومجرى النيل في أي الأقاليم ومنبعها

انغلق من شِفراتها، وفقًا لما تكشفه من المعلومات. ولكن الخارطة الحبيسة في إطارها، على جمالها الخارق، كشَفت في أحسن الأحوال أسرارًا متناقضة، وكما هي الحال في ارتباكها بين الشمال والجنوب فقد بَثَّت إشارات مُبلبلة بما يختص بأصلها المعقول وتاريخ رسمها. لأنه إذا كانت الخارطة حقًّا تعود إلى القرن الخامس عشر، كما يُقال لنا، فلماذا إذن، وعلى سبيل المثال، هي ليست على نفس المقدار من التفصيل شأن خارطة الإدريسي الدائرية الأكثر شُهرةً، والتي اعتمدت على «صورة العالم» كما وضَعَها في منتصف القرن الثاني عشر، وفيها يظهر القسم الجنوبي من إفريقيا، خلافًا لما هو عليه الأمر في هذه الخارطة، وقد امتدّ شرقًا، مانحًا المحيط الهندي ساحلًا جنوبيًا في غاية الطول؟ وكتفسير لهذا الأمر يُقال لنا إن تأثير الإدريسي على الكارتوغرافيا الإسلامية بَعده كان محدودًا جدًّا، وأكثر من ذلك فإنه كانت هناك دائمًا هوَّةٌ كبيرة بين التنظير الجغرافي والممارسات الكارتوغرافية في الحضارة العربية. وعليه فإن الكارتوغرافيا في عهدٍ معين لم تعكس دائمًا المعرفة الجغرافية لذلك العهد، وهذا يفسر ما يبدو كالتجريد في هذه الخارطة، وكونَها تكاد لا تتناغم مع ما سبقها كارتوغرافيًا.

وفيما بعد، حين أعدت قراءة الخارطة، جذب انتباهي أمرٌ آخر – ملاحظةٌ من ثلاثة أسطر خارج الإطار، مكتوبة بالحبر الأسود فوق هامش الخارطة الأيسر كأنها استدراك: «هذه الدائرة لبيان الأقاليم السبعة/ ومجرى النيل في أي إقليم وضعها/ ابن أبي... في...»، وما تبقى من السطر الثالث فقد استحال تِبيانُه؛ فالاسم الكامل لذلك المؤلِّف واسم كتابه، طمَستهما ريشة كأنما قارَبَ حبرُها على النفاد وهي تستميت للوصول إلى نهاية السطر. وهكذا فالمفتاح الرئيسي لمعرفة مصدر الخارطة ذهب ضحية ريشةٍ متقلِّبة المزاج، ففَقَدتُ الأمل. ولكن زميلًا لي قال حين استنجدتُ به إنه كان قد رأى خارطةً مشابهة إلى حدٍّ بعيد في مكتبة غوثا في ألمانيا، في مخطوطة لكتاب «حَلْبة الكُمَيت»، وهو مؤلَّفٌ مشهور عن «الأدب والنوادر المتعلقة بالخمريات»، كتبه في القرن الخامس عشر في مصر شمس الدين محمد بن الحسن النواجي ٧٨٤–٨٥٩هـ (١٣٨٣–١٤٥٥م). وفي الباب العشرين من هذا الكتاب، يترك النواجي فجأة موضوعه، آداب الخمريات، ويشرع في كتابة رسالة جغرافية عن أحوال مصر ونِيلها، فينقل بصورة وافية عن مخطوطة من القرن الرابع عشر هي «كتاب السكَّردان» من تأليف شهاب الدين أبي العباس الشهير بابن أبي حَجَلة ٧٢٥–٧٧٦هـ (١٣٢٥–١٣٧٥م). وهكذا فحين أعدت النظرَ إلى السطر الثالث شِبْه المطموس في الحاشية اليسرى، وضحت الأمور فجأة، واستبانت الكلمة الثالثة في السطر– «حجلة»، وكان منطقيًا أن تكون الكلمة الأخيرة «السكَّردان» (وهي كلمة فارسية تعني وعاء السكَّر). فالحاشية إذن تنوِّه بأن تضمينَ هذه الخارطة في هذه المخطوطة بالذات إن هو إلا وسيلة إيضاح للفصل الباحث في أقاليم العالم السبعة في «كتاب السكردان» لابن أبي حجلة.

«الحمد لله»، يستهل ابن أبي حجلة كتابه، «الذي أجرى البحار السبعة بقدرته وجعل مولانا السلطان سابع من جلس على سرير الملك من إخوته (الاثني عشر)... وبعد فلما كانت السبعة من أشرف الأعداد وكان وجودها بمصر أكثر من ساير البلاد... ألفت فيها هذا الكتاب... ورتبته على مقدمة وسبعة أبواب». ثم يُسهب المؤلِّف في ذكر جميع الأمور التي تخطر له والتي لها علاقة بالعدد سبعة. فهناك سبعة معادن، وسبعة ألوان، وسبعة أبواب لجهنم؛ وهناك سبع آيات في الفاتحة، وسبع زهرات في مصر، وسبع سنين أقام فيها يوسف الصديق في بيت عزيز مصر قبل أن تراوده التي هو في بيتها عن نفسه، ثم أقام في السجن سبع سنين...إلخ. ثم ينتقل ابن أبي حجلة إلى الحديث بالتفصيل عما ذهب إليه بطليموس في تقسيم النصف الشمالي المعروف من الأرض إلى سبعة أقاليم، ويُتبعه بوصف جغرافي مُفصَّل لبلاد مصر ونهر النيل، الواقعين في الإقليم الثالث. وهذا في اعتقادي ما ينقله النواجي بالتفصيل على الوجه الآخر من هذه الورقة والتي قد تكون مأخوذة من نسخة مفكَّكة أخرى من «حلبة الكميت»، غير تلك الموجودة في مكتبة غوثا.

كان الجغرافيون الفارسيون قد سبقوا العرب في التفكير بتقسيم نصف الكرة الشمالي إلى سبعة أقاليم، ولكنهم بدلًا من استعمال الخطوط المتوازية فقد لجأوا إلى ما أسموه بنظام «الكَشْوَرات»، وقوامه دائرة مركزيَّة تُمثِّل فارس (أو بابل)، تحيط بها ست دوائر أخرى تُمثِّل ما تبقَّى من الأقاليم السبعة. فالكَشْور إذن هو في الواقع نجمة مُسدسة. وإذا نظرنا إلى خارطتنا مرة أخرى فسنلاحظ أن زواياها تزينها أربع نجوم مُسدسة، بالذهب والأحمر والأزرق، تقودنا للتوِّ نحو كابوس آخر – «كابوس الضحَّاك».

وفي مُنمنمة «كابوس الضحَّاك»، المنزوعة من مخطوطة لشاهنامة الفردوسي استنسخها شاه طهماسب الصَفَوي في القرن السادس عشر، كان على الرسَّام مير مُصوِّر أن يواجه كابوسًا مُتعدِّد المستويات، صَنيعَ يديه. وكان الفردوسي قد انتهى من تأليف رائعته «الشاهنامة»، وهي ملحمة الفرس الكبرى، في مطلع القرن الحادي عشر، أما الآن، وبعد خمسة قرون، فإن الرسَّام يختار أن يُمثِّل إحدى اللحظات السردية في الملحمة، حين يستيقظ الضحاك، الملكُ الشرير الذي حَكَم فارس طوال ألف عام، من كابوس أقضَّ مضجعه، أربعين سنة قُبيل أُفول سلطانه، والقصرُ في اضطراب عظيم. فالرسَّام لا يختار تمثيلَ الكابوس بتفاصيله، بل يختار بدلًا من ذلك تمثيل اللحظة التي تتبع استيقاظ الملك مُرتعبًا من كابوسه وتراجيع صداها في رَدهات القصر.

وبينما نحن نَسْترقُ الخُطى فوق البلاط المُزَخرف غايةً في الإتقان، في تنويعات على موتيف النجمة المُسدَّسة، يلفتُ انتباهَنا أن مير مصوِّر قد راوغَنا فأخفى بعض مفاتيح السر هنا وهناك. علينا بدايةً نِسيان ما نعرفه عن عِلم المَناظر



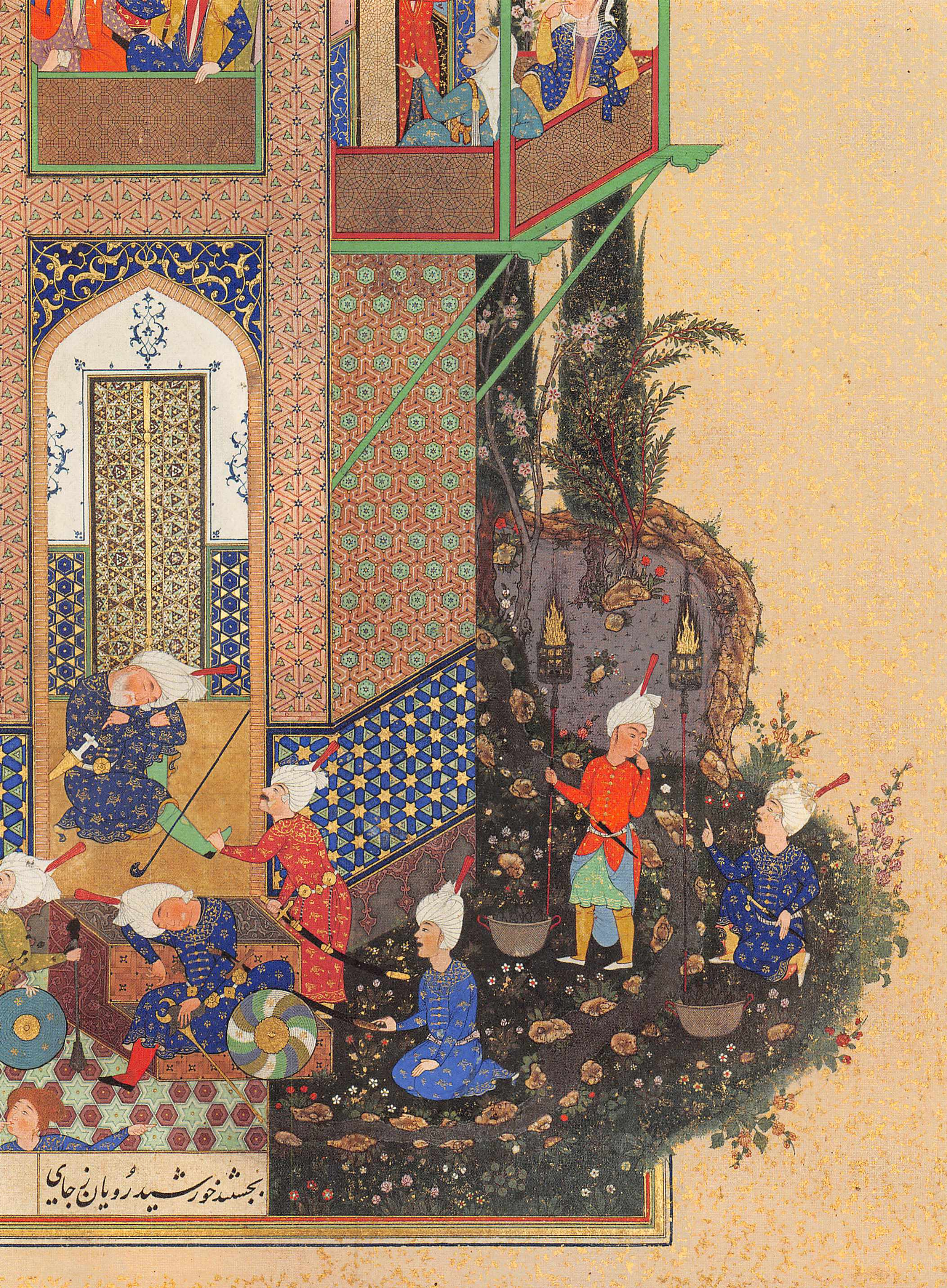
(perspective) وفن تمثيل الحيز ثلاثي الأبعاد كما جرت ممارسته في ذلك القرن في أوربا. فعلم المناظر كان قد أعاد اختراعه الحسن بن الهيثم (أو Alhazen مثلما تُرْجم اسمه إلى اللاتينية) في «كتاب المناظر»، الذي باشر في تأليفه في القاهرة بعد سنوات من إنهاء الفردوسي تدوين ملحمة «الشاهنامة» في خراسان، في العام ٤٠٠هـ (١٠١٠م)، بعد خمس وثلاثين سنة من النظْم. ولكن مير مصوِّر كانت لديه وجهة نظر مختلفة بشأن المناظر، قوامُها استكشاف دقائق وتناسق الحيز ثنائي الأبعاد. فنحن ندخل القصر من أسفل اليمين، كأننا نقرأ نصًّا بالفارسية، ونعلم أن الوقت مساءً لأن الحارسين اللذين سيرافقاننا، مُعتمرَين العِمامة الصفوية ذات «التاج»، أي الحربة الحمراء، شأنَ جميع القِزلباشية في اللوحة، يحملان مِشعلين لإضاءة الطريق، وثمَّة هلالٌ بالغُ الخَفر في رقعة السماء الضيقة التي تصل بين جناحي القصر في أعلى اللوحة. ولكننا نعلم أيضًا أن العمامة على رأس الحارسين تضعهما في الحقيقة في بلاط شاه طهماسب، وليس في بلاط الضحاك، ونعلم أن القصر مُشيَّدٌ في حاضر القرن السادس عشر، كأنه حلْمٌ ينطبق تفسيرُه على الملكين في آنٍ معًا: على الضحاك الميثولوجي كما على الشاه الذي استنسخ هذه المخطوطة. ونحن نعلم أيضًا أن شاه طهماسب نفسه كانت تقض مضجعه كوابيس مصدرُها المؤامرات ومحاولات التسميم وخيانات إخوته وأتباعه. ولكن كابوس المُنمنمة ها هو قد انفلت للتوِّ إلى عتمة الليل، تاركًا وراءه من الآثار ما يكفي لكي يقتفيها الرسّام.

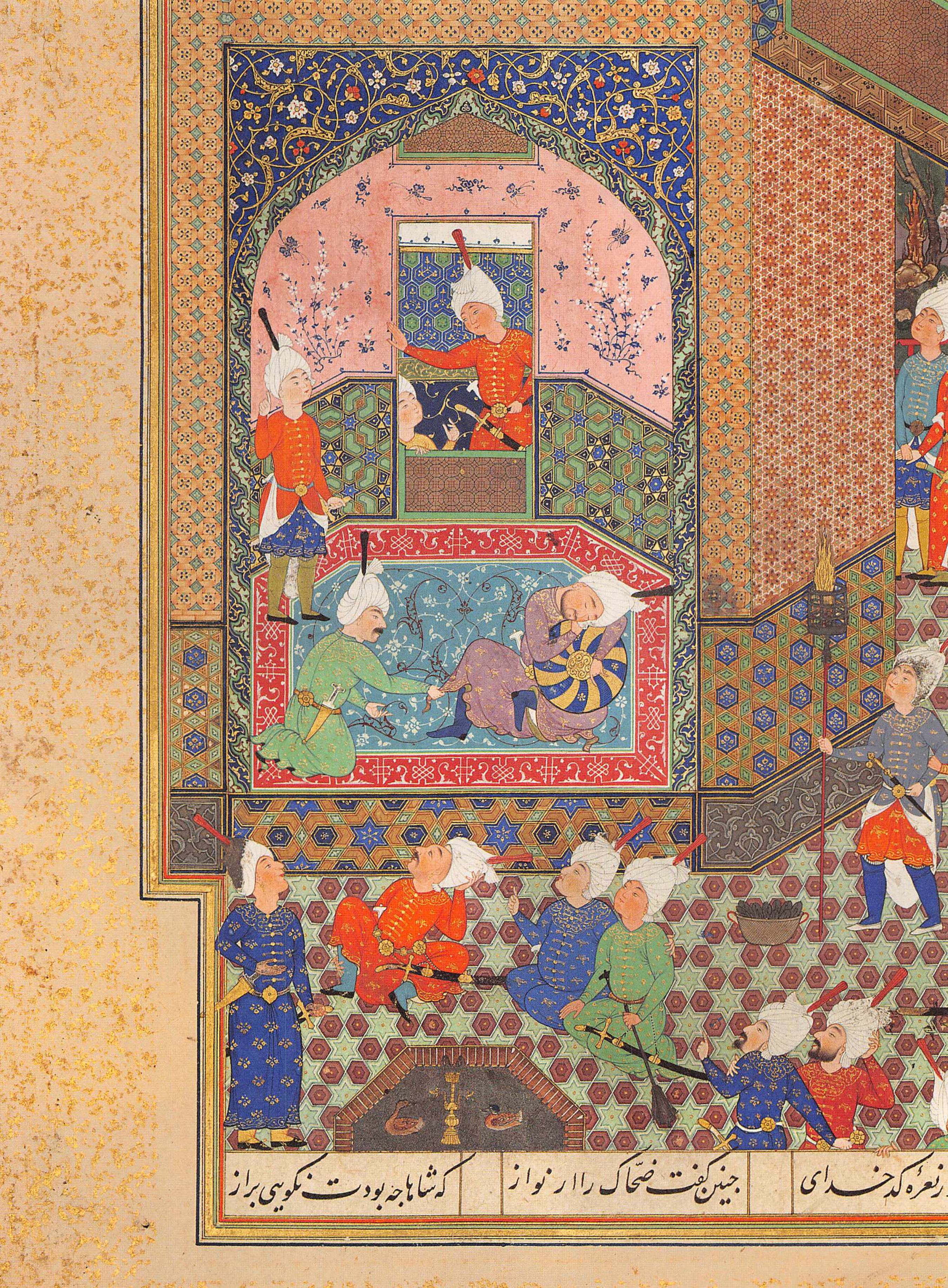
والتحدي الأول الذي يواجهه الرسّام هو كما يبدو تمثيل هذا المبنى: أربعة مستويات لجناحي القصر، بما فيها الباحة الأمامية، مزدحمة بأربع وخمسين شخصية (مضاعف الرقم ٦)، ثلاث منها غارقة في النوم والباقون يضربون أخماسَهم في أسداسهم، إذا جاز التعبير، وقد استنفرهم الصراخ الآتي من المِخدع الملكي. في الطابق الأوسط على اليسار، وعلى خلفية جدار رحيب نسبيًا من الأزرق، يجلس الملك الضحّاك في مِخدعه، كتفاه كلتاهما ملعونتان بثعبان يقتات على الأمخاخ البشرية («هدية» الشيطان)، وجهُه قد فقد «الفرّ» الملوكي، عيناه نصف مغمضتين ينظر فزِعًا نحو البستان خارجَ مدخل القصر على اليمين، باسطًا يديه كمن لا حول له، في إيماءة لا تتناسب والملك الذي لا يعرف الرحمة، يتلو على مسامع زوجته أرنَواز، وقد كلَّل رأسها اللطيف تاجٌ من الذهب، ما شاهده للتو في كابوسه. وفي الكابوس رأى الملكُ الظالم ثلاثة فرسان يجتاحون قصره، أصغرهم سنًّا سائرًا في الوسط، وجهه يتألّق بـ«الفر» الملوكي، يده ممسكة بالصولجان الذي رأسه على شكل رأس الثور والذي سيَقتل به الملك. وتهدّئ أرنَواز من روع الملك، قائلة أن ليس ثمة ما يستحق الخوف؛ «فالأقاليم السبعة أنت حاكمها، والحيوان والإنس والجن جميعًا تسهر على سلامتك». ولكن الملك لا يشعر بالأمان على الإطلاق، ويدعو السَّحَرة المجوس كي يفسروا له كابوسه:

أخبروني مَن ذا الذي يبغي مقتلي،
ويطمعُ في تاجي، حزامي وعرشي؟

فيقول له المجوسُ بعد تردُّدٍ إن الفتى الذي رآه في الكابوس طالبًا قتلَه سيأتي ذات يوم كي يفتك به بالفعل. وسيكون اسمه فريدون، لكنه بعدُ لم يولد، ويومَ يولدُ بعد ثلاث سنوات سوف تُرضعه بقرةٌ مقدّسة عجيبة اسمها بَرْماية، لكن الملك سوف ينحرُها ويقتل والد فريدون، وهذا هو السبب الذي سيدفع بالفتى حين تأتي الساعة إلى طلب الملك بصولجانه ذي الرأس الذي على شكل رأس الثور، طالبًا الثأرَ، وسوف يرمي حزام الملك في الوحل. (ولكن فريدون سوف يوصي الحدّادَ بصنع صولجان رأسُه على شكل رأس بقرة، إحياءً لذكرى البقرة المقدّسة بَرْماية، والتي تظهر في مكان آخر من «شاهنامة» طهماسب كبقرة ذات قرنين. ولذا فإن الملك لا يرى صولجانًا ذا رأس على شكل رأس الثور في كابوسه، كما تذهبُ الدراسات التي اطّلعتُ عليها، بل صولجانًا رأسه رأسُ بقرة، كما يليق بالسلاح الذي سوف ينتقم به لمقتل برماية).

نحن ندخل القصر من أسفل اليمين إذن، سائرين في البستان الذي رسمه هناك مير مصوِّر كي يُذكّر الضحّاك الشرير بأنه كان قد قتل والده، الملك مِرداس، بإيعاز من الشيطان. إذ إن مرداس كان من عادته أن يقصد البستان قبيل الفجر في كل يوم، لكي يتوضأ ويصلي، مصحوبًا بخادم يحمل مِشعلًا يضيء طريقه. وكان أن حفر الشيطان حُفرة لم يلحظها الملك، لأن خادمه لم يأت بالمشعل في ذلك اليوم، فوقع فيها وهلَك. وها هو مير مصوِّر يرسم حارسين يحملان مشعلين في البستان، كي يتأمّل الضحّاكُ بما فعلَت يداه.


بجستند خورشیدرویان ز جای


زنعره کدخدای
جنین کفت ضحّاک را ارنواز
که شاها جه بودت نکویی براز

ولكن لاحظوا القزلباش النائم فوق البيت الأول من الشِّعر المكتوب على اليمين، ذا الزي الأزرق، وقد ألقى برأسه فوق ذراعه اليمنى المطوية، مستغرقًا في نوم عميق لا يوقظه منه الاهتياج الذي سببه مرأى الصولجان ذي الرأس الشبيه برأس الثور في كابوس الضحّاك. ففريدون لم يولَد بعدُ، والصولجان ذو رأس الثور ما زال بانتظار الحدّاد البارع الذي سوف يصنع ذاك السلاح الفتّاك من أجل ملك المستقبل. ولكن مهلًا، فربما كان السلاح موجودًا هنا، في اليد اليسرى للقزلباش النائم، حارسًا في أرجح الظن مدخلَ قصر طهماسب، وليس قصر الضحّاك، وممثِّلًا في الوقت ذاته نوعًا من التهديد.

فأنت تظن في البداية أن يدَه تمسك رأسًا رماديًّا لثور أو بقرة، ولكنك سرعان ما تدرك أن مير مصوِّر يلعب الاستغماية (أو الغمّيضة) مع تصوُّراته، مع غيلان لا وَعي الضحّاك، مع فريدون المستقبَل وحدَّاده، مع ملِكه شاه طهماسب، ولكن قبل كل شيء معك أنت، الناظر إلى اللوحة: فمن الممكن أن تكون اليدُ ممسكةً بقطعة رمادية من القماش توشكُ على الانزلاق، مُخفيةً بحذق السلاحَ السري الذي سوف يُحقق ما جاء في الكابوس. ولكن من ناحية أخرى، ربما كنا ننظر إلى مثال لإسقاطٍ مصدرُه ذلك الحلم المُضاد في غفوة الحارس.

تخيَّل، إذن، أن متحف الفن الإسلامي له بُنية الحلم، وفي حيز ذلك الحلم، اللص البصري الذي هو أنت يُسَرنِمُ بين الضوء والظلمة، وقد أُنيط به اختيار عمل فني واحد وترجمته إلى الكلمات. ولكنك لا تستطيع التقيد بما أُنيط بك أن تفعله، فتختار ثلاثة أعمال بدلًا من واحد: إبزيمًا وخارطةً وكابوسًا، وفقًا لهذا الترتيب. ثم تكتشف أن الثلاثة منظومون معًا في حزام واحد من تداعيات اللاوعي، وفقًا لمنطق الأحلام، بحيث إنهم يكوِّنون تنويعات منفردة على الأرقام ثمانية وسبعة وستة؛ وتكتشف أن ترجمة الجَمال الحابس للأنفاس إلى كلمات تتنفَّس غير حبيسةٍ هو في نهاية المطاف قمّةُ كوابيس التُّرجمان – حين تَنْفلت الترجمة عن الأصل، وتتحول الدلالات إلى نقائضها، فتنهار اللغةُ وتنحل الأحزمة والأبازيم.


بجنبید خورشیدرویان ز جای
ازان نامور نعرهٔ کدخدای
چنین گفت ضحاک را ارنواز
که شاها چه بودت بگویی براز



«القديس جيروم»

آدم فولدز

القط يلعق الحليب المسكوب، والقديس جيروم جالس يحدق. ربما لا ينظر إلى القط مطلقًا، فنظرته نظرة إنسان غائب في التركيز، إنسان ينظر إلى الداخل. ويُحتمل، أيضًا، أنه لا يرى: فنظاراته، ومنها زوجان، ترقدان – إلى جوار كتاب – على رف خلفه. نفهم أنه في هذه اللحظة طرح نشاطه العلمي العظيم جانبًا. من الممكن أن تكون عيناه مليئتين بألوان الذاكرة: رجل مسن أشهب اللحية، يتذكر شبابه كطالب بارز في روما، أو فترة نُسكه في البرية السورية؛ فترة تقشف وتعبُّد. «بعد ذرف الدموع بغزارة، وبعد شخوص بصري إلى السماء، شعرت أحيانًا وكأنني أختلط بصفوف الملائكة، فكنت أهتف في تهلل بهيج: أعدو خلفك يكتنفني شذى عطرك». لقد خبر الاتحاد مع الذات العليا في ذلك الوقت، وخبر السمو. أما الآن فهو مُسنٌّ ذو جسد عجوز، جالس كجزء من لوحة رُسمت بدقة، على مقعد حقيقي مصنوع من الخيزران التي تصنع منها السلال. ولكن ألم يقل «أرى ضوءًا أكثر لمعانًا يدهشني. وهنا أبتهج بالتخلص من ثقل الجسد، وأحلق نحو ضياء الفردوس النقي؟»

الجسد يبدو وكأنه يثقل على العجوز الشهير، مترجم الإنجيل. بالطبع يُحتمل أن يكون ما يشغله هو عمله: مسألة نقل المعنى. وربما يكون انشغالنا بنقل المعنى مفيدًا ونحن نقف في هذا الركن من المتحف، ننظر إلى مُنمنمة فاروق بك، رسمها للإمبراطور جهانجير المغولي.

يوفر قاموس أكسفورد الإنجليزي تعريفات مطولة لذلك الفعل المتعدي: «يترجم أي ينقل المعنى». ومنها «يحمل، يوصل، أو ينقل من شخص، أو مكان، أو زمن، أو من حالة إلى غيرها»، وأيضًا «يفسر مغزى ما لا تجود به الكلمات. يؤول، أو يعبر عن معنى شيء بالإشارة إلى أشياء أخرى، أو بصيغة أخرى، أو وسيلة تعبير مغايرة».

في لوحة فاروق بك تُرجِم المترجِم. حُمل في الفضاء من شمال أوربا إلى الهند، وعبَّرت عنه اللوحة بصيغة جديدة. هنا تتحول ملامح نقوش «دورر» المحفورة، والتي بُنيت عليها هذه اللوحة، بخطوطها الحادة المتراصة بالحبر الأسود، تتذبذب في العين وتُصبح ظلًّا وصورة، تتحول هنا إلى الألوان المُشرقة المُتضامة والمُنسجمة في مُنمنمة مغولية تذكرنا بالحرير، والأحجار الكريمة، وأجنحة الطيور.

قبل أن يشغل خيال دورر، كان جيروم المصوَّر قد رُسِم على مدار عشرة قرون، ترجمته التصاوير من رجل حقيقي ولد في دالماشيا في القرن الرابع إلى مزيج جديد يختلط فيه الإنسان والقديس والخرافة. عمود مؤسسي للكنيسة. بلاء المهرطقين. قديس في السماء. الرجل الذي نزع شوكة من كف أسد فصاحبه الحيوان إلى الأبد. الرجل الذي تبنَّى مهمة تلقي الرهبة في النفوس: مهمة ترجمة الإنجيل من العبرية والآرامية واليونانية إلى اللاتينية.

صوَّر دورر جيروم مرات متعددة، فقد كان القديس من الموضوعات المحببة رسمًا وحفرًا في عصر النهضة. وغالبًا ما تظهره هذه الأعمال إما كناسك هزيل في البرية، وإما كعالم هادئ متأمل في مكتبته، يعمل في صمت صافٍ عميق. صورت نقوش دورر المحفورة جيروم طالب العلم المفكر. وقلدها آخرون فيما بعد، منهم الفنان «مارتن دي فوس» الذي اقتبس عنها بحرية. وكانت لوحة «دي فوس» هي التي اطلع عليها فاروق بك. بدَّل وحدَّث «دي فوس» كثيرًا من التفاصيل، لكنه نقل بأمانة وجه القديس الوقور الملتحي، فنقل ذلك الوجه، كما هو، شرقًا من استديو دورر إلى الهند المغولية.

مما يأتي بنا إلى الحديث عن قضية المكان. أين جيروم بالتحديد؟ يجلس بهدوء. لم تتغير وضعيته ولا تبدلت تعبيرات وجهه. أما ثيابه فتبدلت، وانتشرت الألوان في كل ما يحيط به مما كان أحادي اللون من قبل، وتحرك الأثاث، ونمت شجرة، وظهرت حيوانات. ويبدو جيروم وكأنه في مكان داخل الدار وخارجها في الوقت ذاته، وقد حمل معه المكتب الذي يظهر في رسم «دي فوس» المحفور، وهو بناء هندسي صارم ذو خطوط مستقيمة تخترق زواياها فضاء الصورة بأسلوب عصر النهضة، ويكتمل هذا الفضاء بالمزهريات، وقنينة الحليب المنسكب، والقط الذي يلعقه. ولكن المكتب هنا يرقد – على نحو ملتبس – مستعرضًا فوق جدار حجري وكأنه يطفو. والرف الكائن خلف جيروم، حيث نرى نظاراته وكتابه، يرفرف أيضًا عبر أو بداخل هذا الجدار. نوعان من الفضاء: الصارم الهندسي، واللطيف المحتضِن، يبدوان وكأن أحدهما يتناقض مع الآخر. وعلى الرغم من ذلك فالتأثير لا يربك. لا خطأ أخرق يهزك، بل هناك دفع التلميح اللطيف، دفع الدلالات النفسية، يُذكرني بكيف نخبر المنظور واقعيًا في الحياة: ثابت ودقيق في بؤرة النظر، ومعلَّق مهتز في الرؤية المحيطية البعيدة أو في العين حين يكون الذهن منشغلًا. ربما تعبر اللوحة عن تجليات جيروم: تلاشي بيئته

المادية وهو جالس مستغرق في فكر عميق. يمتزج في مساحة مُنمنمة فاروق بك ما هو حقيقي وما يوحي به الإدراك، ويمتزج الحيادي والذاتي، كما نجد تمازجًا بين المظهر الخارجي والواقع الداخلي في الشجرة التي تزدهر خلف جيروم، سامقة فوق رأسه المنحني. رسمت الشجرة بعناية فائقة، تدهشك بما فيها من تجويد اللون والظل حول جذعها الأملس، أوراقها الواضحة تتماوج وتنمو بشكل نمطي غريب، وهي متعددة الألوان، مُفعمة بالحيوية، تذهلك بنقاء تكوينها المُفرط، وكأن المرسوم هنا هو مبدأ النمو ذاته. تتكاثر الأوراق كالتكرار في معادلة رياضية. الشجرة من قوى الطبيعة، قوة خلق تتكشف – كما يمكن أن يقول جيروم. تُرجم مظهر الطبيعة الطارئ إلى جملة أكثر وضوحًا فتبدي معناه.

وفي تلك الشجرة الميتافيزيقية يجلس طائران. وعند قدمي جيروم يرقد كلب نائم ملتفًا حول نفسه، وخلف جيروم، تحت الشجرة، قط يلعق كفه اليسرى، وجديان معهما حملان صغيران يرضع أحدهما من أمه، الكل يتواجد في هذا المكان الداخلي الخارجي. يجلس المترجم العجوز في مقعده الخيزران، يفكر، ومن حوله كل تلك الحيوانات تحيا حيواتها الجسدية. والحيوانات في فنون عصر النهضة الأوربية غالبًا ما تخدم غرضًا رمزيًا، فترمز أجسادها، مثلًا، إلى الحقائق السامية في القصص الديني. أما هذه الحيوانات فلا تبدو مثقلة بمثل تلك المعاني: تبدو حرة وهي تثغو، وتلعق، وترضع، وتغني. أما جيروم، الإنسان، سيد اللغة، فهو الذي يبدو مهمومًا مثقلًا.

الشعراء، الذين يعيشون من خلال اللغة، يجاهدون بحثًا عن الكلمة وعن طريق الكلمة، كثيرًا ما لاحظوا أنهم يساهمون في فرض عزلة مؤلمة تميز الإنسان عن سائر المخلوقات. وصف «و.هـ. أودن» الناس بـ«السادة المستوحشين» للحيوانات، وكتب الشاعر الروسي، أوسيب ماندلستام، عن «خرس» الحيوانات أبياتًا تتناغم بدقة مع ما يثير التعاطف مع جيروم الحكيم والمعلم، الجالس وحيدًا في مُنمنمة فاروق بك.

كم هو حزين ونموذجي
قلب الحيوان المظلم!

لا يريد أن يُعَلِّم أحدا
ولا يحتاج للكلمات
ويسبح كالدرفيل الشاب
في مياه العالم الرمادية.

نعم، تلك الحرية السابحة غير الواعية ليست متاحة لجيروم، وهو يعلم ذلك. أحيانًا يطلق على هذه اللوحة عنوان «القديس جيروم كتمثيل للسوداوية». وتاريخ اللوحة، ١٦١٥، يضعها بالفعل في عصر المزاج السوداوي.

ولنتذكر أن لوحة فاروق بك تصغر مسرحية «هاملت» بخمسة عشر عامًا فقط. و«السوداوية» نفسها لم تكن أكبر عمرًا، فهي حالة حديثة، كثيرًا ما تم ربطها بحياة طالب العلم المتنسك. فكما يتعرَّض جسد الرياضي لشد العضلات وإصابات المفاصل، يتعرَّض الذهن المرهق للإصابة بالسوداوية ويجاهد للبرء منها. إن أشهر رسوم دورر المحفورة هي صورة للسوداوية تشير بوضوح إلى ارتباطها بالفكر: فهي ملاك مؤنث جميل، يجلس في حالة فتور معذب وسط حقول النشاط الذهني، كالرياضيات والتشييد، ومن خلفه سلم مهمل، يمكنه تسلقه للخروج من هذا الوجود المقفر، لكنه لا يفعل.

يميل المؤرخون للربط بين بداية السوداوية في الثقافة الأوربية وزمن الإصلاح الديني وتأسيس المذهب البروتستانتي، وهو المذهب الذي خصص أهمية متجددة لحياة الفرد الباطنية. فبينما اهتم المذهب الكاثوليكي بشكل عام بالطقوس، انصب اهتمام البروتستانتية على الدراما الداخلية في سعيها للموافقة العقلانية على يسوع المسيح كمخلص، إضافة إلى إشكاليات إيمانية أخرى. وبذلك خُلق فضاء جديد داخل ذهن الإنسان يمكنه أن يضل فيه طريقه، ويقع فريسة لليأس.

ولكن فاروق بك لم يكن بروتستانتيًا. كان مسلمًا، صوفيًا، عادة ما يختار موضوعات لوحاته من بين شيوخ الصوفية، المُتمرسين، المُتقدمين في العمر، أشباه جيروم في نظرته الباطنية. ويرجح أن الصراع الباطني المرتبط بالتوق إلى الاتحاد الروحي مع الله كان أقرب لفاروق بك من السوداوية الأوربية الجديدة. «شعرت أحيانًا وكأنني أختلط بصفوف الملائكة، فكنت أهتف في تهلل بهيج: أعدو خلفك يكتنفني شذى عطرك». ويبدو أن جيروم، في «ترجمة» فاروق بك، أعيد إلى جماعة الروحانيين، أولئك الذين صاحبهم في سوريا.

جيروم، كما صوره فاروق بك، يجلس متفكرًا في غرفة جميلة يتداخل فيها تقشف المسيحية والصوفية. ربما هو مستغرق في فكر صوفي، يفكر في الذكر، في تكرار أسماء الله الحسنى. جيروم، الذي يجيد عدة لغات والمطَّلع على كل الكتب السماوية، يعرف أسماء كثيرة لله، ويعرف أن الله موجود في تلك الأسماء ومن ورائها، فالله موجود في لغة الكتب السماوية ومنفصل عنها، كالمعنى في الكلمات، وكالروح في الجسد.

ربما كانت هذه هي فكرة جيروم الجالس هنا: إنه يفكر في تجليات الله التي تُومض في اللغة وتختفي منها، ويفكر في الروح داخل جسده العجوز وفي ترجمتها القريبة إلى العالم الآخر.

وبغير امتلاك للكلمات، وبرضا تام، يلعق القط الحليب المنسكب أمام عينيه.





قطعة متميزة من سجادة عظيمة

جيمس فنتون

أذكر كيف أني في طفولتي كنت أرقد على البساط الممدود أمام المدفأة، أحدِّق في تصاميمه، محاولًا أن أفهم معناها، متتبعًا تكراراتها آنًا، وخروجها على النسق آنًا آخر، متسائلًا في شبه حلم عما يكمن وراءها من معنى، عما تمثِّله. إلا أن ذلك البساط بالذات لم يكن يُمثِّل شيئًا، وهو بعينه ما كان يجذب أسلافنا الغربيين إلى البُسُط الشرقية: كونها لا تُمثِّل شيئًا. كانت ثرية، معقَّدة ومراوغة – تلك التصاميم – وكأنها مشكلات لا حلَّ لها، اللهم إلا عن طريق ومضة إلهام نادرة. ولهذا كانت عبارة هنري جيمز: «الشكل الذي في البساط»، ترمز لذلك المفتاح المستعصي على الفهم للفلسفة الشاملة للكاتب، أي كاتب. ١٩٧

قال مكسيم دو كامب، في معرض تذكر صديقه الرسام دُلاكروا: «ما إن كان دُلاكروا يعثر على لون، لون مجرد، حتى كانت عبقريته تتبدى». رأيته ذات مساء قرب طاولة كان عليها سلة بها بعض خيوط الصوف، فإذا به يلتقط الخيوط فيرتبها في مجموعات، قاطعًا بعضها بالبعض الآخر، ومصنفًا إياها حسب تدرجها اللوني، ما نتج عنه تأثيرات لونية لا تُضاهى. وقد سمعته يقول: «إن أجمل ما رأيته من صور كان بعض السجاد الفارسي».

وقد شك دو كامب في جدية دُلاكروا فيما قال، إلا أن عبارة دُلاكروا توحي بأن حب الفن المجرد – أو اللون المجرد، حسب تعبير دو كامب، مضافًا إليه التصاميم المجردة أيضًا – كان قد وجد طريقه إلى الذائقة الأوربية عبر الشغف بالسجاجيد الشرقية أو الإسلامية. إلا أنه من الصحيح أيضًا أن أروع أبسطة العصور الماضية كانت أحيانًا مصورة، وليست تجريدية تمامًا، إلا أن انتقال المعنى أو الموضوع من يد إلى يد، ومن بلد إلى بلد، ومن شعب إلى شعب، أدى إلى التباسه واستحالة فك شفراته.

فن السجاد هو في جوهره فن محمول، يتنقل على مسار الطرق التجارية، ويباع في الأسواق. هو فن يسافر مسافات عظيمة، يسافر إلى أبعد ما يمكن أن يصل خيال ناسجيه. ولنتخيل مثلًا أن يُصنع بساط من الحرير الراقي في أصفهان في القرن السادس عشر، فينتهي به المآل إلى دار أحد النبلاء في بولندا. ما الذي كان يمكن أن تعنيه تلك البلاد القصية، بولندا، للنسّاج الجالس إلى منواله؟ وأي شيء كان يمكن أن يعني شعار أسرة بولندية نبيلة في أصفهان آنذاك؟ على أن هذا اللون من الأبسطة – والذي يُعرف في الغرب بـ«البولندي»، إذ ساد الاعتقاد ذات وقت أنها كانت تُصنع في بولندا – لا بد أنه كان في زمن ما واسع الانتشار.

وقد قرأت في أحد المصادر أن ثمة خمسين منها باقية اليوم. وإن كان هذا عدد ما نجا من فعل الزمن، فلا بد أن ما صُنع منها أصلًا كان يفوق هذا العدد بكثير جدًّا. وأغلب المتبقي قد فقد بعض ألوانه، خصوصًا الحرائر الأشد دكنة، والأحمر السخي، اتضح ضعف ثباتها أمام الزمن. وأكثر ما يعجبني في هذا النوع من البُسُط هو حدة تصميماتها وشدة تداخلها. أما تأثير اللونين، الأخضر الباهت والذهبي، في السجاد «البولندي» القديم، فهو في الأغلب عارض من فعل الزمن والتعرض للضوء، فهو أشبه بزرقة الجداريات المنسوجة القديمة التي تتخلف عن بهتان الأخضر. على أن الأبسطة البولندية الموجودة في متحف الفن الإسلامي بالدوحة حالها أفضل كثيرًا من أغلب مثيلاتها في النوع، وهي تضرب مثالًا صعب المحاكاة.

انتقلت البُسُط من مكان إلى مكان على مرّ الزمان، واستقرت فيما استقرت فيه من ديار، واستخدمت فيما استخدمت فيه من أغراض، إلى أن نال منها الدهر، فبليت وصارت إلى اندثار. ومما أثار دهشتي أني قرأت أن السجاجيد الفارسية الأكثر قدمًا لم يُعثر عليها في بلاد فارس نفسها. فالسجاجيد التي استعملت في المساجد التركية كانت تُبسط على الأرض، واحدة فوق الأخرى بما يصل مجموعه إلى خمس، أما الصلاة في المساجد الإيرانية فكانت تُقام في الهواء الطلق، مما اقتضى استخدام نوع مختلف من الأبسطة. ومن المفارقات أنه حين كان الافتتان الغربي بالسجاجيد الفارسية في بداياته، كانت تلك السجاجيد أكثر شيوعًا في الدُّور الريفية لأثرياء الإنجليز، أو في كنائس إيطاليا وقصورها، مما كانت في إيران نفسها.

أولئك الذوّاقة الأوائل، خبراء القرن التاسع عشر الذين اضطلعوا بدرس أنواع البُسُط القديمة وتصاميمها، كانوا حريصين على ما تعلموه فاحتفظوا به لأنفسهم، حتى يمكنهم مراكمة مقتنياتهم من غير عناء المنافسة. ومن الرائع أن نتأمل كيف أنهم كانوا يدرسون فن رسامي عصر النهضة الأوربية العظماء لغير ما غرض إلا أن يتوصلوا لتحديد الزمن الذي كانت تُتداول فيه بعض أنواع البسط تجاريًا في أوربا. وهو السبب في أنه حتى يومنا هذا لا تزال بعض أنواع البُسُط في الغرب تُعرف بأسماء فناني عصر النهضة، «هولباين» و«لوتو».









جئت إلى الدوحة وأنا أتوقع أن أجد فيها بعض الأبسطة الرائعة. قال لي تاجر سجاد التقيته في نيويورك إن كل بساط ذي شأن بيع في السنوات الخمس عشرة الأخيرة قد انتهى به المستقر إلى متحف قطر، وحكى لي عن رحلة غير مثمرة قام بها إلى لندن للمزايدة نيابة عن أحد عملائه على بساط طُرح للبيع، والذي كان العميل مستعدًا أن يدفع فيه ثمنًا يزيد أضعافًا على سعره التقديري، ولكن الطرف المُنافس كان على استعداد أن يدفع أضعاف الأضعاف. وكنت بالمصادفة سبق لي أن رأيت ذلك البساط، وكنت أذكر خاصّة واحدة من خواصه المميزة، فسألت محدّثي: «أهو ذلك البساط الأزرق الجميل؟» فبان على وجهه الألم إذ أومأ بالإيجاب. (لم يعرض البساط بعدُ).

للسجاجيد العظيمة، كما لآلات الكمان العظيمة، أسماء، كما نرى هنا في الدوحة: «بولندية روتشيلد»، أو «سجادة شفارتسنبرغ»، «منتزه الجنة»، أو «سجادة حيدر آباد الكفوركيانية»، وما إلى ذلك. يا لها من أسماء! وكأنها آتية من مغامرات «شرلوك هولمز»: لغز سجادة حيدر آباد الكفوركيانية». وإن لكل بساط لحكاية، فالبسط لم تأتِ من فراغ، وإنما كانت معروفة، منظورة على مدى أجيال، يقيس الخبراء أبعادها، ويحصون خيوطها، ويتكهنون بأصولها.

وبالمثل، فإن القطع المتبقية من السجاجيد العظيمة هي أيضًا نادرة، وهي متفرقة في أرجاء العالم بين أثرى المجموعات، إلا أنها أيضًا تخضع للدرس، والمقارنة، والبحث عن القرائن التي قد تدل على روائع أخرى مفقودة. ويعكف الباحثون على مضاهاة القطع، واقتفاء تصاميمها، تمامًا كما لو كانت قطعًا من الهيكل العظمي لديناصور، فيضعون حساباتهم، ويتعجبون إذ يتأملون فيما توصلوا إليه من نتائج.

ذلك أن السجاجيد الضخمة تعني أنوالًا ضخمة، وعددًا كبيرًا من العمال، تحت أيديهم مواد خام باهظة التكلفة. كما أن التصاميم الضخمة تعني أنه كان ثمة رسم تمهيدي بالحجم الكامل يهتدي به النساجون في عملهم. هذا إلى جانب أن السجاجيد الضخمة تعني مساحة ضخمة تتيح بسط السجادة فيها، ومناسبات كبرى تقتضي مثل هذه الفخامة. أما عن طبيعة مثل تلك المناسبات، فهذا ما لا علم به لأحد على وجه التأكيد. ربما كانت تُبسط تلك السجاجيد في قاعات القصور حيث يستقبل الحكام زائريهم، ولعل هذا هو السبب في أن تلك السجاجيد حين كانت تُستخدم في الهند كانت تُعرف بـ«سجاجيد دربار»، أي «سجاجيد البلاط»، نسبة إلى الكلمة الأردية «دربار» المأخوذة عن الفارسية، والتي تعني البلاط الملكي.

إن قطعة سجاد عظيمة لحريّة أن تقود الخيال إلى تصور سجادة كاملة في مثل عظمتها، وتلك بدورها تؤدي بنا إلى تخيل مناسبة عظيمة، وهي اللحظة التي نصبح فيها ملك الخيال وحده. يمكن أن يذهب بنا الفكر إلى الإمبراطور أكبر



وبلاطه في فاتحبور سيكري، بما كان يشتمل عليه من «مائة مكتب وورشة، كل منها يكاد أن يكون مدينة، أو بالأحرى مملكة صغيرة» بما تحتوي عليه بدورها من «استديوهات، وورش للفنون الرفيعة كالرسم، وصوغ الذهب، وصنع البُسُط الجدارية والستائر، إلى جانب صناعة السلاح».

هذه هي الخلفية الرومانسية لقطعة السجاد المعروفة بـ«كاري- ولش»، وهي واحدة من ١٥ قطعة متبقية من أقدم سجادة هندية معروفة؛ قطع يمكن التعرف عليها في الحال، فهي فريدة تمامًا. والسجادة التي تنوه إليها القطع المتبقية يبلغ طولها أكثر من عشرين مترًا – أو من الجائز أنهما كانتا سجادتين، طول كل منهما عشرة أمتار. كان تجار الأعمال الفنية في إيطاليا يقسمون اللوحات الكنسية الكبيرة ويبيعونها شذرات، وهكذا، فيما يبدو، كان تاجر السجاد الباريسي، يُقسم ما تبقى من هذه السجادة المتفردة، ويعرضها في السوق حين يرى الوقت مناسبًا. ومن الجدير بالتأمل أن تواجد سوق في الغرب للسجاد الشرقي أدى إلى هذا النوع من الإتلاف، لكنه أدى أيضًا إلى بعض مشروعات الصيانة والترميم.

لون الأرضية في سجادة «كاري– ولش» هو الأحمر النبيذي الذي تتميز به السجاجيد المغولية. أمّا ما تنفرد به هذه القطعة فهو تصميماتها، التي تصور حيوانات غريبة التكوين يلتهم بعضها البعض الآخر، فترى ثعلبًا أو أرنبًا بريًّا في فم حوت، أو طائرًا ذا ستة رؤوس، أو فهودًا تبتلع طيورًا. أم تُرى أن تلك الطيور والثعالب والأرانب إنما تُولد من أفواه تلك الفهود والثيران والمخلوقات البحرية؟ إن الموقف لمُلتبس، وفن التصوير لمجنون. هناك فنان ما ضحك كثيرًا وهو يصمم تلك الحيوانات، بل لعل فريق النساجين كله أغرق في الضحك في أثناء العمل. فمن ذا الذي رأى سلحفاة تلتهم ثعبانًا؟

كتب الناقد الفني دافيد سلفستر عن السجاجيد الشرقية، قائلًا: «إن أسلوب عرضها الصحيح لا يمكن أن يقتصر على مدّها على الأرض من دون غطاء زجاجي. فإن تقديرها حق التقدير ليس ممكنًا بمجرد الدوران حولها. فأن يُحرم المرء من الوقوف في وسط السجادة معناه أن يبقى بمعزل عن اختبار تأثيرها في كامل بهائه، تمامًا كما لو حُرم المرء من السير في الصحن الرئيسي لكاتدرائية كبرى. إن جماليات السجاد تقتضي أن يكون المُشاهد محاطًا بأشكالها وألوانها، أو على الأقل أن يشعر كما لو كان. (وهو السبب في أن شذرات السجاد يكون تأثيرها أقوى مُعلّقةً على حائط) ومن هنا فإن البديل العملي في صالات العرض العامة للوقوف على السجادة هو التمكن من مشاهدتها من مستوى أعلى».

انشغل سلفستر بهذا الموضوع بحكم عمله في معرضين كبيرين للسجاد تابعين لـ«مجلس الفنون» في بريطانيا في سنتي ١٩٧٢م، ١٩٨٣م. وكانت سجادة «حيدر آباد الكفوركيانية» – وكانت وقتها في حوزة التاجر، جون هيويت – من أبرز المعروضات في عام ١٩٨٣م. وقد سألت صديقًا مؤخرًا ما يتذكره عن تلك السجادة، فقال على الفور: «إنها جميلة. وهي سجادة يُمشى عليها، وليست للتعليق على حائط». وفي ظني أن كلًّا من سلفستر وصديقي هذا حريّان أن يُقدّرا الحل الذي توصّل إليه متحف الفن الإسلامي، حيث تسيطر تلك السجادة العريقة الضخمة، والتي خضعت لترميمات عديدة – تسيطر على قاعتها الخاصة من فوق منصة مرتفعة عن مستوى الأرض، والتي سيصبح ممكنًا – متى ما افتتح الطابق الأعلى – أن يُنظر إليها من ذلك الارتفاع.

يبلغ طول السجادة ما يقرب من ستة عشر مترًا، وهو حجم يرجح معه أن السجادة صُنعت من أجل قصر ملكي. ولعل هذا كان في عهد أحد أباطرة المغول في القرن السابع عشر: جاهنجير، أو الشاه جهان، أو أورانغزب. وقد وُصف تصميمها بأنه «انتقائي، عناصره مستمدة من مصادر عدة»، وخصوصًا من تصاميم السجاد الفارسي المعروف بـ«سجاد المزهريات».

وفيما يلي مقتطف من وصف فني: «فوق الأرضية الحمراء تلتوي وتتقاطع ثلاثة فروع شائكة وضخمة، مكوِّنة ثلاث متشابكات (أشكال متشابكة) هائلة ذات خطوط منحنية، تلتف في داخلها فروع رشيقة أخرى. وكل هذه الفروع تحمل زهورًا على طراز سجاد المزهريات الفارسي، كما تحمل أوراقًا على شكل أسماك، مما هو مألوف أيضًا في النماذج الفارسية المبكرة. وثمة أيضًا بعض المزهريات. والرصيعة أو الميدالية المركزية ذات الفصوص الستة عشر ملأى بالسمك، على مثال البرك والقنوات المألوفة في السجاجيد التي تصور مناظر حدائقية. وثمة رصائع أو ميداليات أخرى على شكل نجوم ذات أطراف ثمانية، أو مربعات، أو أشكال بيضاوية مدببة».

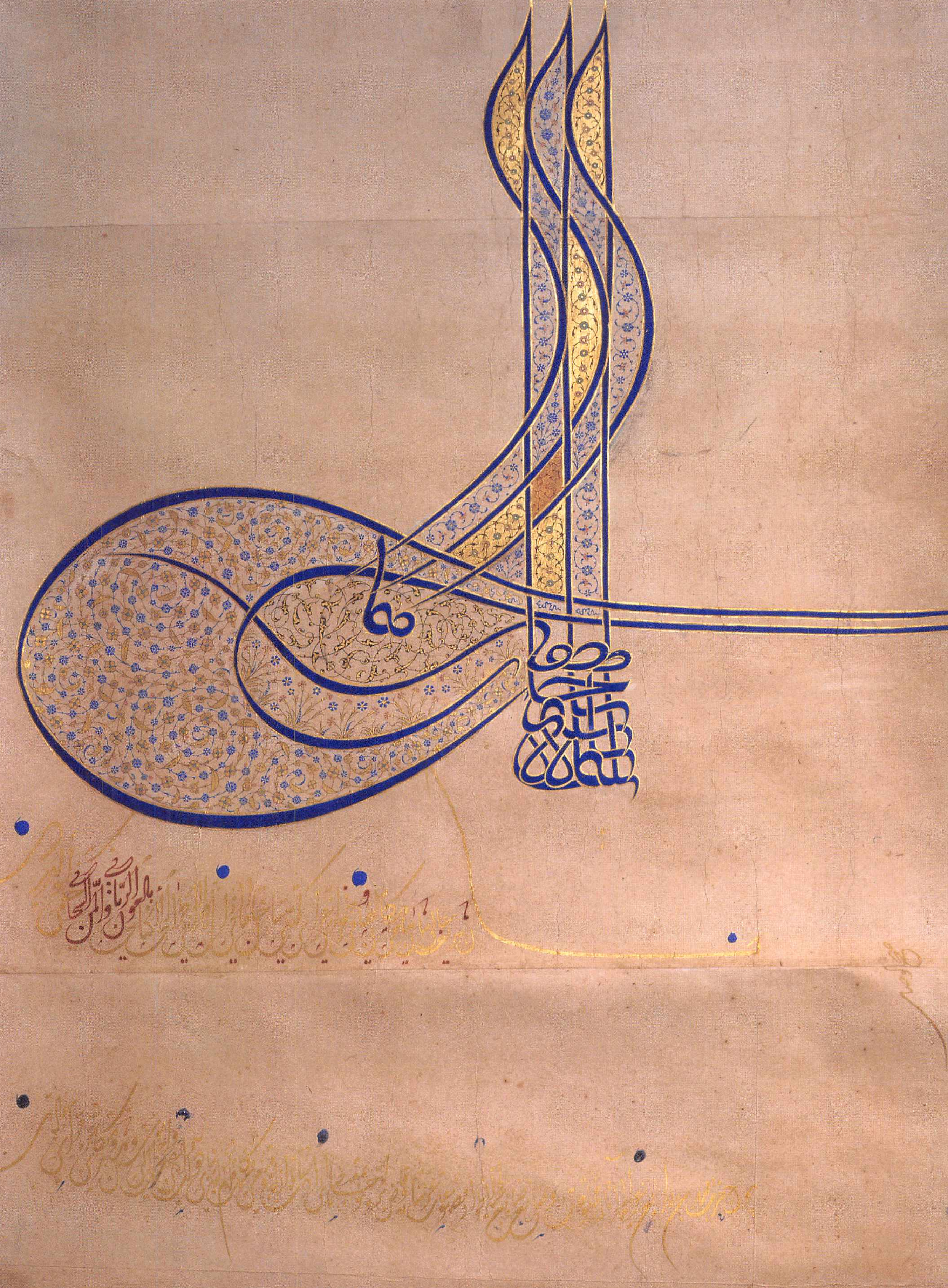
إن تصميم السجادة يساعد على مثل هذا الوصف الفني، على أن هذا الوصف يقف قاصرًا أمام التأثير الكلي للسجادة، الذي يكشف إذا ما تأملناه عن كثب عن ظلال لونية متباينة تستعصي على الحصر، مما يعكس تاريخ الخدمة الطويل، وكثرة التحوير في الوبرة الأصلية للسجاد. «هي سجادة يُمشى عليها» كما قال صديقي. إلا أن ذلك الزمن قد مضى، والآن استقرت سجادة «حيدر آباد الكفوركيانية» بين بعض من أكثر الأبسطة تميزًا، ناطقة – بمزهرياتها، وزهورها، وبرك أسماكها، وقنواتها المائية – بالأمجاد التجريدية للبلاط المغولي التي طواها الزمن فيما يطوي.

أظن أن ما يستيقظ في دخيلتي حين أتطلع في الأبسطة العريقة للعالم الإسلامي هو قبس من ذكرى لقصة قديمة من أقاصيص الطفولة، قصة مُفعمة بالقيمة الجمالية، قصة لم أرغب قطّ في اختبار مصداقيتها. تلك هي قصة النسّاج الذي كان يتعمّد أن يرتكب خطأ ما في تصميمات البساط، لأن السعي إلى الكمال يُعدُّ تطاولًا على الله. ومن منظور الطفل الحالم، الراقد على البساط، أمام المدفأة المشتعلة، مستغرقًا في تتبع التصاميم، وصولًا إلى تلك اللحظات التي يمكن أن تُعدَّ من هفوات الورع – بإمكانك أن تزعم أن «الشكل الذي في البساط» كان بالفعل له معنى، حتى وإن لم يكن التصميم يحاول أن يمثِّل أي معنى. لعل الرجل الذي نسج البساط – وكنت دائمًا أتخيله رجلًا – هو الفنان الذي كان دومًا يسعى إلى الكمال، بينما يعرف أنه لا بد أن يقصر عنه. ذلك الرجل الورع، ذلك الرجل الحكيم الخاشع أمام الواحد القهار – الذي فيه وحده يوجد الكمال – ذلك الرجل كان أول مسلم عرفه خيالي، أول مسلم يصبح صديقي.

تخبو النار. يبرد الشاي. يسيح الزبد من الكعكة إلى البساط، حيث أعود أقتفي من جديد الخط المرسوم إلى الموضع الذي عنده لا بد أن يتواضع النقص البشري أمام الكمال الإلهي. فذلك الموضع يعني أن «الشكل الذي في البساط» يُفسَّر بالمعنيين: الله كامل، أما نحن، فلا.

ويغلبني النعاس بين أدوات الشاي فوق البساط التجريدي.





أمثولة الطغراء والهاتف المحمول

يوسف رخا

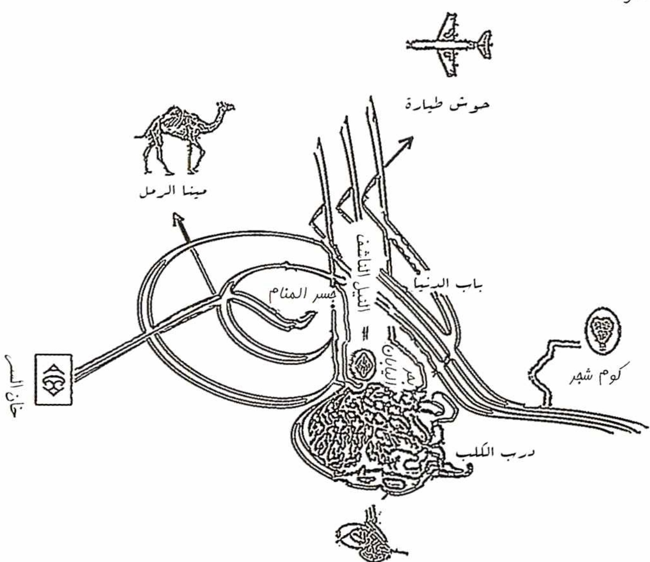
ثم حلمتُ بعبد الحميد الثاني ١٢٥٧–١٣٣٦هـ (١٨٤٢–١٩١٨م). فجأة. اكتشفتُ أن السلطان الأحمر – كما كان يسمَّى نتيجة حبه المزعوم للدم – هو في الحقيقة شيخ عجوز، شاحب وواهن إلى أبعد حدٍّ، لا يكاد جذعه يستقيم. بدا قابلًا للكسر وهو يقترب محني الظهر. وبخطوات طفل يتعلَّم المشي، أخذ يتدحرج عبر الصالون المفروش – مثل منازل علية القوم من ورثة محمد علي باشا في القرن العشرين – بأثاث «ستيل» نابليوني الطراز، على الطريقة الفرنسية أيام «الإمبراطورية الثانية». في ذلك الصالون حيث كان السقف عاليًا بدرجة لا تُصدَّق، كنت قد انتظرت مجيئه في منامي.

مرت ثلاث سنوات منذ ابتدأتْ أبحاثي حول العثمانيين من أجل أولى رواياتي وأكبر عمل أدبي أخذتُ على عاتقي مهمة إنجازه («كتاب الطغرى: غرائب التاريخ في مدينة المريخ»، الصادر عن دار الشروق – القاهرة في فبراير ٢٠١١). تقع أحداث الرواية في العام نفسه الذي بدأتُ فيه البحث، ٢٠٠٧، وإن كانت تستدعي وقائع متفرقة من التاريخ الإسلامي. وكنت، ليلة جاءني عبد الحميد الثاني، قد شارفتُ على إتمام المهمة. كنت منقوعًا كلي في الدولة العلية. ولأن في الرواية أيضًا رسائل تصل عن طريق النوم، شدني على وجه الخصوص حلم عثمان الأول، تلك النبوءة الأسطورية التي يُعتقد أنها سر صعود الدولة والتي كانت موضوعًا لسِيَر الأناضول الشعبية عبر العصور.

بينما هو لا يزال زعيمًا إقطاعيًا متواضعًا في القرن الثالث عشر، يُحكى أن الرجل الذي أعطى السلالة اسمها رأى فيما يرى النائم شجرة تنمو من سرته وتنشر ظلها فوق ثلاثة أنهار، ومن ثم تمد فيأها على قارات العالم معلوم الحال. وقد تحقق ذلك الحلم على نحو باهر بالطبع في العقود والقرون التالية. بحسب المنظور التاريخي والأيديولوجي الذي يتبناه المرء، كان أجدادي أنا في دلتا النيل – إثر تحققه – إما عساكر شطرنج وإما مستفيدين.

كان الكتاب الذي أكتبه، كتاب الطغرى، عن القاهرة. ويسعى بطله «مصطفى الشوربجي» منذ البداية إلى رسم خريطته الذاتية للمدينة المترامية. ذات يوم يزور مصطفى شبحُ الأخ الأصغر لعبد الحميد: محمد السادس وحيد الدين ١٢٧٧–١٣٤٤هـ (١٨٦١–١٩٢٦م) – آخر سلاطين آل عثمان والخليفة قبل الأخير – ويكون من شأن لقائهما أن يمنح كل جانب من حياة مصطفى – حتى اسمه وجهوده في فن رسم الخرائط – معنى مثيرًا لم يكن ليخطر له على بال. بعد كل رحلة يقوم بها داخل القاهرة على مدى ثلاثة أسابيع، وهي مدة انصرام أحداث الرواية، يستشفُّ مصطفى – بالقلم على ورقة – خط سيره عبر النيل أو بحذائه؛ يفعل مغمض العينين، حتى يتجنب أي تأثير مُحتمل للواقع.

وفي النهاية، بعد أن يكون قد أعاد تسمية الأحياء الأهم لكي يدمغها بحكايته، يجمع مصطفى رسومه في تركيب واحد وتكتمل خريطة القاهرة:



فإن مدينة مصطفى، كما يتضح – قاهرة ما بعد الألفية، المسكونة بشبح آخر خليفة حاكم للمسلمين – تبدو كأنها طغراء؛ والطغراء أو الطغرى هي الرسم الكاليغرافي (التكوين الخطي) لسلاطين العسملي، والذي ظهر لأول مرة في عصر أورخان بن عثمان ٦٨٢–٧٦٠هـ (١٢٨٤–١٣٥٩م). كل «سلطان ابن سلطان»، كما عرفتُ من أبحاثي مع مرور الوقت، كان له طغراء فريدة خاصة به: تصميم أوّلي لا يتغير إلا قليلًا كلما أعيد رسمه خلال ولاية السلطان، ينطق باسمه

ويُستعمل كتوقيع وختم. وكان يبدعه كبير خطاطي البلاط فور جلوس السلطان فيظل يكلل المراسيم ومتعلقات الدولة حتى تنتهي الولاية ويتطلب اسم السلطان الجديد تصميمًا جديدًا عادة ما يبدعه كبير خطاطين بدوره جديدًا.

إنه من أبدع انتصارات فن الخط العربي، ذلك التكوين الذي يُسمى الطغرى، حيث يجمع بين النَّص – المرجعية الأساسية للإسلام – والصورة المجردة والموحية في آن، تثقله السيميوطيقا، ولكنْ يظل تأثيره الجمالي فوريًّا وكونيًّا معًا. في القرن السادس عشر، في ذروة المجد العثماني حين تملكت الدولة مدينة القسطنطينية ثم القاهرة ومن خلالها مكة والمدينة وبيت المقدس، اكتسب «البادشاه»، كما كان يسمى السلطان كخليفة للمسلمين، شرعية غير مسبوقة في التاريخ العثماني. واتخذت الطغراء شكلها الثابت بعد أن ظلت عملًا فنيًّا قيد الاكتمال طوال قرون. كالكثير من الأشياء في الدولة، ستتحجر الطغرى لاحقًا ويعتريها نشاء المنتجات سابقة التجهيز فلا يعود إنتاجها عملًا خلاقًا؛ وستبدو طغراء سلطان مطابقة لطغراء آخر، ولكن لا يهم.

وعلى الرغم من أنها مختلفة بدرجة كبيرة عن الطغراءات اللاحقة التي اتخذتُّها نموذجًا لخريطة القاهرة بحسب مصطفى الشوربجي (وتعد طغراء عبد الحميد وطغراء وحيد الدين من تلك النماذج اللاحقة)، لم يسحرني من كل الأمثلة التي رأيتها للطغرى سواء على شبكة الإنترنت أو في مزارات إسطنبول أكثر من طغراء السلطان سليمان القانوني ٨٩٩–٩٧٣هـ (١٤٩٤–١٥٦٦م)، المُسمى عن استحقاق «ذا ماجنيفيسنت»، المهيب أو الرائع أو الجليل (وكلها ترجمات محتملة لـ«ماجنيفيسنت»).

حين ذهبتُ أول مرة إلى قطر لم أكن أعلم أنني سأجد طغرائي المحبوبة هناك، ولكن نسخة رقمية لصورتها كانت تزين شاشة هاتفي المحمول. كان ذلك بعد شهور طويلة من وقت بدأتُ أكتب الرواية وكنت مقيمًا وقتها في «أبو ظبي». هناك قضيت عامًا معزولًا على نحو غريب عن بقية أعوام حياتي، ساهمت خلاله في إطلاق صحيفة إنجليزية ثم كتبتُ لتلك الصحيفة. أولى خبراتي بالجزيرة العربية، بلا سابقة أو لاحقة: تظل إقامتي في «أبو ظبي» جيبًا زمانيًّا ومكانيًّا في حياتي البالغة. على كل حال، في خريف ٢٠٠٨، قبل نحو أسبوع من الافتتاح الرسمي لمتحف الفن الإسلامي في قطر، كُلِّفت بإزاحة الستار عن الحدث. ناولوني تذكرة طائرة وسمحوا لي بليلتين في أحد أرخص فنادق الدوحة.

في ذلك الوقت – وكنت قد اشتريت هاتفي المحمول من مركز الوحدة التجاري على ناصية شارع المطار في مدينة «أبو ظبي»، ونقلتُ إليه صورة منخفضة الجودة لطغراء سليمان القانوني من موقع «ويكيبيديا» – كانت قد استقرت عندي قناعة بأن الجزيرة العربية – وبقدر أي دور آخر لها – إنما هي جنة استهلاك مخفَّضة الضرائب، بما في ذلك

السلع التكنولوجية. وبدا لي ذلك غير إسلامي على نحو عميق، الأمر الذي جعل من جهود الدول الخليجية باتجاه تحويل بلادها إلى مراكز لاقتناء وعرض الفن الإسلامي ظاهرة مبهجة من شأنها أن توازن الهوية الاستهلاكية لتلك البلاد وتدمغها ببعض أروع ما في الهوية الإسلامية.

عند وصولي إلى الدوحة بصفتي الصحفية الإماراتية انقدت إلى جولة خاصة في المتحف الذي لم يكن قد فتح أبوابه للجماهير. ولا أتذكر الكثير خلاف اللحظة الهائلة التي تبينت فيها ذلك المخلوق الأسطوري المألوف ذا اللون الأزرق والذهبي من خلف حاجز زجاجي: طغراء سليمان القانوني. كانت مُعلَّقة بحجم ضخم فوق سطور من الخط المائل بلا تفسير إلى أعلى في بحر من الورق المحبب.

كانت إحدى تلك اللحظات التي يبدو فيها لوهلة أن العالم كله منطقي وكل شيء حيث يجب أن يكون: روايتي، حبي لهذه الطغراء بالذات، وظيفتي في الصحيفة التي كلفتني بهذه المهمة، ووجودي في هذا الربع من العالم خلال ذلك المُنعطف من التاريخ الإنساني.

لقد ذهبت إلى قطر مرتين فقط. وفي كلتا المرتين كانت هذه الطغراء الأصلية للسلطان سليمان بالتحديد (MS.١) في قلب زيارتي. كانت الدليل الدامغ على صحة فرمان سلطاني لعامي ٩٦٦-٩٦٧هـ (١٥٥٩-١٥٦٠م) يقضي بوهب إحدى حفيدات سليمان قصرًا من قصور إسطنبول. لم أمض في قطر في أي من الزيارتين أكثر من ست وتسعين ساعة بالتمام، ولكنني كنت غادرت كل مرة بثقة أكبر في المنجز العلماني للإسلام: في فنه وعلومه وروعة حضارته ونظامه.

في المرة الثانية التي ذهبتُ فيها إلى قطر، كان الهدف هو الكتابة عن مقتنى من اختياري كمساهمة في هذا الكتاب، وأي قطعة فنية على وجه الأرض كنت سأختارها سوى طغراء الفرمان؟

لكن شيئًا آخر كان يشغلني غير حماسي للمشاركة في مشروع الكتاب وامتناني لغرفة الفندق البديعة هذه المرة ثم فرحتي بتجدد اللقاء مع الفرمان: ليلة سفري في أكتوبر ٢٠١٠، في القاهرة، كنت قد تشرفت بالتعرف إلى آخر موديل لجهاز «الآيفون». صادف أن دخلتُ محلًا للهواتف المحمولة مع صديق بصدد تسديد فاتورته، وهناك كان موثوقًا إلى طاولة العرض بخيط مطاط، ولكنْ شغالًا وباهرًا.

اشتهيته. استعدتُ خبرتي بالجزيرة العربية كجنة استهلاكية وأنا أشتهيه. اشتهيته مدركًا أنني عائد إلى الجزيرة العربية في اليوم التالي، عقدتُ العزم على اقتناء الآيفون في قطر.

دعوني لا أطل وأرغ في وصف لقائي الثاني والأقرب مع الفرمان. لم يقلل علمي المسبق بأن الطغراء ستكون في المتناول من حماسي. الفرمان بالغ التأثير بالطبع، وهكذا قُصد له أن يكون. لكن ما استوقفني فيه الآن هو إلى حد هو – أيضًا – حميم، كيف يمكن أن يكون الشيء الواحد في الوقت نفسه قانونيًا ورائقًا إلى هذا الحد، مقربًا إلى النفس بحيث يكاد يكون شخصيًا في قدرته على الجذب دون أن يفقد شيئًا من سلطته الرسمية الآمرة. بدا أن الورق البني يتفصد بالذهب كما لو أنه أكسيد طبيعي، وكانت أقواس الكتابة تعكس الهيئة الأليفة لقامة صديق لاح في أفق الطريق.

في اليوم التالي، بعد الغداء في سوق واقف، طلبتُ من سائق الحافلة التي أقلتنا إلى السوق ومن هناك أن يتركني على بوابة أقرب مركز تجاري في الطريق إلى الفندق. وما إن وصلت حتى بدأت أُفتِّش الأنحاء عن بغيتي المشتهاة: الآيفون. مع الوقت وجدته، أرخص مما كان في القاهرة ومستقلًا عن شريحة شبكة الاتصالات التي يمكن وضعها فيه، على عكس قرينه القاهري.

إن الحد الأقصى لبطاقة ائتماني أقل من سبعة آلاف دولار أمريكي، الأمر الذي يحجم نوبات إنفاقي المبالغ فيها ويذكرني – حين أكون خارج البلاد – كم أنّ تكلفة حياتي ضئيلة بمقاييس البنك الدولي. ومع ذلك، كنت أعرف أن هناك ما يكفي في رصيد بطاقة الائتمان لتغطية فاتورة الآيفون. ولذلك انتابني الخوف والقرف حين رفضت ماكينة الصرف طلبي لثلاثة آلاف ريال قطري بعد أن قالت لي البائعة إن البطاقة لا تعمل. فكرتُ في أن ألتقط الآيفون من أمامها وأجري. فكرتُ في الاتصال بالبنك في القاهرة. فكرتُ... وفي النهاية، بعد أن عدت إلى الفندق، هدهدني كتالوج المتحف الإسلامي حتى خلدت إلى قيلولة عميقة قبل مساء آخر مشحون بصحبة الكتاب المشاركين في المشروع ومنسقيه.

لم أدرك إلا لاحقًا، وفي طريقي إلى المطار، أن الفندق كان قد حجب من رصيد ائتماني القدر الذي سعيتُ إلى سحبه بالضبط، تحسبًا من أي تكلفة إضافية لإقامتي، ومن ثم حرمني من الآيفون بشكل نهائي. كنت أعرف أنني لن أتمكن أبدًا من شحذ الهمم لشرائه في القاهرة، بالذات وأن الهاتف «النوكيا إكسبريس ميوزيك» الذي معي هو كل ما أحتاجه في الحقيقة. ولن يكون هناك تداخل خليجي – عثماني – هاتفي محمولي، يبرر دفع مثل ذلك المبلغ.

الآن يمكنني أن أطوِّر هذه الوقائع إلى أمثولة صوفية عن الزهد والمادية وتصريفات الله السرية {وَعَسَى أَنْ تُحِبُّوا شَيْئًا وَهُوَ شَرٌّ لَكُمْ}. لن أفعل. فقط أشعر – وأنا أفكر الآن في الدورين المتناقضين للخليج – بأن ما حدث في قطر نجاني من شيء ما. هذا كل ما في الأمر.

يا له من عجوز عجوووز! هكذا فكرت حين لاح عبد الحميد الثاني في الصالون حيث انتظرته في أثناء منامي الأدبي التاريخي ذاك. ثم، بينما يقترب: هذا الرجل لا يمكنه أن يؤذي ذبابة وإن حاول. وبينما يواجه أحدنا الآخر: يا له من جلال، مع كل ذلك! إن سبعة قرون من الزرقة بالفعل تصفي دماء شخص ما، بغض النظر عما يمكن أن تراه في ذلك الشخص غير ذلك.

لم أكن متأكدًا، في الحلم، من أن كنت قد قلتُ تلك العبارة الأخيرة في عقلي أو نطقت بها. حاولتُ أن أستبصر التعبير على وجه البادشاه حتى أتبين ما إن كنت قد ارتكبتُ قلة ذوق في حقه. وفيما كان الحد الخارجي لابتسامة لم تظهر بعد لا يزال يحيط بشفتيه الرفيعتين، بدا غير متأثر على الإطلاق. ومع ذلك، حين مد لي يده فسلمت عليه، لم يخطر لي أن أنحني وألمس الجلد الملكي بفمي كما كنت قد قررتُ أن أفعل.

عالم بناه – هكذا بدأتُ أخاطبه: ملاذ العالم – لكن التركية العثمانية التي حاولتُ أن أحدثه بها تخبطت في فمي ولم يبدُ أن أمير المؤمنين قد فهم.

فابتسمت قائلًا: سيجارة؟ (وكنت واعيًا بأنني أتحدى قواعد عدم التدخين المستوردة من الاتحاد الأوربي والتي اصطدمت بها قبل فترة وجيزة في إسطنبول). وبينما لوحت بعلبة «مارلبورو لايتس» على مستوى لحية السلطان الكبيرة – وقد بدت اللحية الرمادية بشكل ما أصلب وأعتى من بقية جسده – أدركتُ لوهلة واحدة أنني آكل الأرز باللبن مع الملائكة (هكذا يقول المصريون عن النوم العامر بالأحلام). ولوهلة واحدة قبل أن أعود أغرق في الجنون الحليبي المسكّر للقائي مع السلطان، تساءلتُ إن كان هذا الحلم – ربما – رؤيا نصف إلهية.

إن ظهور النبي محمد عليه السلام في المنام – وفي الإسلام السُّني يُصبح حتى تركي ماكر مثل عبد الحميد هو الوريث الشرعي للنبي محمد في الحكم ما إن يبايَع على الخلافة – هو قصة جوهرية لا تفتأ تتكرر في الخبرة الروحية للمسلمين. وفي حديث رسول الله عليه السلام أن رؤيته في المنام هي لقاء شخصي به، وهو أعظم ما يمكن أن يجازى به المسلم في الحياة الدنيا.

أظن أنني أكثر علمانية وعصيانًا وتشككًا من أن أتحصل على مثل هذه البركة. ومع ذلك، مثل ملايين المسلمين ما بعد الألفية – كما أظن أيضًا – يعنيني ماذا يعني أن يكون لك هوية دينية أصلًا من الناحية الثقافية وإن لم يكن من الناحية الشرعية.

فسواء كنت علمانيًا أو من الأتقياء، يبدو لي ضروريًا تذكر أنه بينما المسلمون لم يساهموا بشيء يذكر في مجريات الحضارة الإنسانية منذ ستة قرون، هناك في هويتهم ما يتجاوز الموتيفات الوهابية للجهاد المُساء فهمه والتزمُّت، والذي يتم قصر العقيدة عليها أكثر فأكثر في الآونة الأخيرة: اللحية والنقاب والمتفجرات. لا بد من إيجاد طرق لتأكيد الهوية الإسلامية في القرن الواحد والعشرين خلاف التمرد السياسي بلا تفكير والطقوس التي أصابها تخشب الموتى منذ زمن بعيد، خلاف رفض الاختلاف والعيش بمقتضيات أزمنة سحيقة. وبينما لا يبدو الانضمام إلى سباق الفئران الذي يفرضه رأس المال منزوح الدخان على العالم - ذلك السباق الذي ينتج الآيفون - بينما هو ليس واحدًا من تلك الطرق، فإن الفن الإسلامي قد يكون كذلك. فإن العقلانية والعلوم والفنون هي جوانب كاملة الشرعية من الموروث الإسلامي على الرغم من كل شيء. ولا شك أن المسلمين ساهموا في تطويرها.

غير أن هذا الكلام قد تحوَّل إلى كليشيهات الخطاب الليبرالي الديمقراطي. إن ما أقصده هو أنني حين حلمت بآخر سلطان عثماني مُهم، فقد بدا ذلك بمثابة البديل التاريخي للمنام التراثي الذي يعرّف الخبرة الإسلامية. وقد حقق لي ذلك غرضي بالدرجة التي حققته بها الرواية التي كنت على وشك الانتهاء منها حين جاءني المنام أو كاد.

هنا يستبدل الحالم العام (وهو متعبد لم يتطور وعيه منذ القرن الثاني عشر) بفرد: روائي أدت أبحاثه في الدولة العثمانية بوصفها آخر خلافة معترف بها كونيًا إلى تنويع خلَّاق - وقد أقول مؤثر - على التيمة ذاتها. كنت أجازى إن لم يكن على الالتزام العقائدي فعلى الفضول التاريخي. وبدلًا من النبي عليه السلام، زارني آخر الملوك المحاربين وآخر من لُقِّب بكلمة غازي، أحد هؤلاء المجاهدين عابري البحر المتوسط، فاتحي بيزنطة، وربما حرمت من امتلاك آيفون حتى يتسنى لي تذكر الأهمية الحقيقية لقطر في حياتي.

ليلة ظهر لي في المنام، حدثني عبد الحميد الثاني بطلاقة ملفتة باللهجة المصرية. لا أذكر اليوم ما حدثني به، فقط كم سعدت بأن لا أكون بحاجة لاستخدام لا التركية العثمانية ولا الفصحى القرآنية: لم يكن مرجحًا أن يعرف الرجل العظيم لهجتي، لكنه كان متوافقًا مع خبرة مصطفى الشوربجي. كان عبد الحميد الثاني يتقن «المصري» تمامًا. حدثني، أقول. ثم، حاملًا حقيبة مدرسية لونها أحمر فاقع على كتفه، خرج من الصالون في طريقه إلى نهاية حلمنا أنا وعثمان الأول.



لوحة التتويج

ويليام دالرِمْبل

على مقربة من مزرعتي جنوب مدينة دلهي، تقع أطلال القصر الصيفي لآخر أباطرة المغول. يُسمى هذا القصر «ظَفَر مَحل»، أي قصر النصر. وفي بعض الأحيان، في أثناء سرحاتي في العصريات الشتوية، أتجوَّل هناك، وأجلس وسط المداخل الخربة، والبواكي المهدَّمة.

كانت دلهي دائمًا مدينة عنقاء، تُهدم وتُبنى قرنًا تلو قرن. كتبت إمِلي إيدن في مذكراتها، في زيارتها الأولى لها في أواخر الثلاثينيات من القرن التاسع عشر: «بها شيء يدفعك للتساؤل «أليست هذه بابل العظيمة؟» كلها أطلال وخراب». وردَّد معاصرها، الشاعر ساودا: «كيف يمكنني أن أصف حزن دلهي وهجرانها؟ لن تجد بيتًا لا تسمع فيه صيحات ابن آوى. في حدائقها الخلابة يطول العشب إلى الخصر حول الأعمدة التي هوت، والأقواس التي خربَت، ولن تجد حتى قنديلًا من الطين مُوقَد في المكان الذي ضَوَت فيه الثريَّات سابقًا».

«ظَفَر مَحل»، الذي بُني وعُمِّر وقت كتب ساودا وإمِلي إيدن هذه السطور، تجده اليوم مكانًا عميق الأسى. وهو، وبشكل أو آخر، يحتفظ بسمات الخراب التراجيدي الذي ميَّز الأيام الأخيرة لدلهي المغول في نهاية القرن الثامن عشر ومطلع التاسع عشر – الفترة المعروفة بـ«غسق دلهي»، والتي سبقت تدمير البريطانيين الشامل للأسرة المغولية الحاكمة، وللثقافة الحاضنة الجامعة التي أسَّستها. وعلى الرغم من جماله المتهدِّم، فإن القصر الصيفي القديم لا يحظى بحماية الحكومة، فأضحى اليوم الملتقى المفضل لأشقياء حي مهرولي؛ يرتاد باحاته الخربَة المقامرون والسَّكارى ومدمنو المخدرات، فترى المدمنين يتسللون خلف الأعمدة في قاعة الاحتفالات، يحملون لفافات الألومنيوم، وسكر العسل الأسود، وعلب الثقاب. وفي إسطبلات الأفيال القديمة يتجرع سكارى النهار الويسكي الهندي «باغبايبر» ويلعبون الورق. ويضرب المراهقون، الباحثون عن مكان يلعبون فيه الكريكت، يضربون كراتهم في مشربيات جناح الحريم الرقيقة. وكل بضعة أشهر يتهاوى عمود جديد، أو يتهشم ساتر حجري مزخرف هشٌّ.

وأكثر الآثار حزنًا في هذا المكان الحزين هو حوش المدافن الإمبراطورية، الذي يقع مباشرة خلف مسجد القصر الرخامي: هنا ترى أربعة قبور رخامية مُوشَّاة بزخرفات رقيقة متعرِّجة من الخط «النستعليق»، وهي مصفوفة في مجموعتين، في كل منهما قبران، يتوسطهم خامس مفتوح خاوٍ.

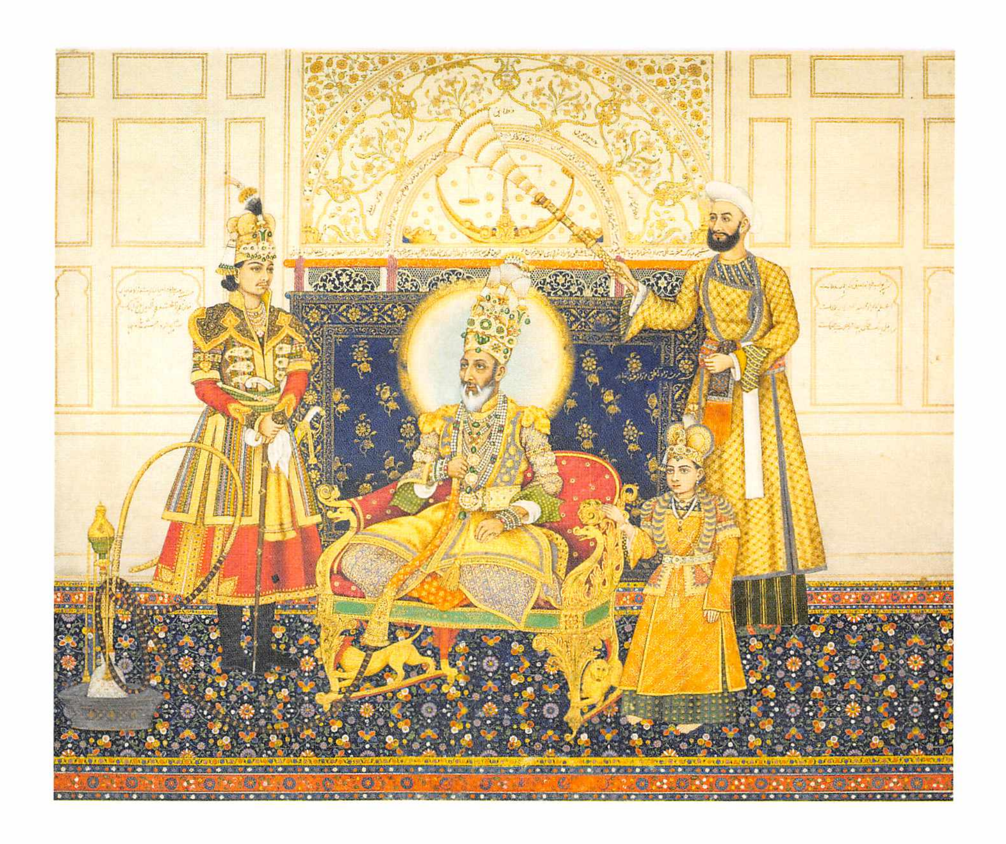
أُعدَّ القبر الفارغ ليكون مثوى للإمبراطور المغولي الأخير، باهادور شاه الثاني، المعروف باسمه الأدبي: «ظَفَر»، وهي الكنية التي سُمِّي القصر وفقها. وكان ظَفَر سليلًا مباشرًا لجنكيز خان، وتيمورلنك، وأكبر، وجهانجير، وشاه جهان. وُلد في العام ١١٨٨هـ (١٧٧٥م)، عندما كان البريطانيون لا يزالون قوة متواضعة في الهند، ساحلية بالأساس، تُطل على البلاد من ثلاث مناطق محدودة على الشاطئ الهندي. وفي حياته رأى قوة ونفوذ سلالته تتقلص إلى درجة المهانة، بينما حَوَّل البريطانيون أنفسهم من تجار ضعفاء إلى قوة عسكرية توسعية عدوانية.

تولى ظَفَر العرش وقد بات من المستحيل وقف التدهور السياسي للمغول. وعلى الرغم من ذلك، نجح في استقطاب بلاط عبقري جَمَعَه حوله في دلهي، فقد كان – على المستوى الشخصي – من أكثر ملوك سلالته موهبة وتسامحًا ولطفًا؛ كان خطاطًا ماهرًا، وكاتبًا متعمقًا في الصوفية، وراعيًا مرهف الحسّ للرسامين، ومبدعًا ملهَمًا للبساتين، ومعماريًا هاويًا. والأكثر أهمية، أنه كان شاعرًا روحانيًا معتبرًا، وأن النهضة الأدبية الأكبر في تاريخ شمال الهند الحديثة جرت – إلى حد كبير – تحت رعايته. وإلى جانب إنجازه في شعر الغزل، وفَّر ظَفَر، عبر بلاطه، معرضًا لمواهب شاعر الهند الغنائي الأهم، غالب، وأيضًا لغريمه ومنافسه، ذَوق، الذي لعب دور ساليري لموزار غالب.

وبينما كان البريطانيون يسيطرون تدريجيًا على المزيد والمزيد من قوة وسلطان الإمبراطور المغولي، إلى أن صاروا يخططون لإخراج المغول من القلعة الحمراء، مقر الحكم، ونفيهم إلى «ظَفَر محل»، كان البلاط يقضي أشهُر المُونسون الحارة في القصر الصيفي، منشغلًا بتعقب أكثر أشعار الغزل ذكاءً، وأكثر المُنمنمات كمالًا. وكان أحد أهم إنجازات ظَفَر أنه ساعد على قيام نهضة عظيمة في فن الرسم – الذي كان شبه خامل في دلهي على طول قرن كامل – فجاءت لوحة «التتويج» لتصبح من أهم أعمال عهده الفنية، وهي موجودة الآن في متحف الفن الإسلامي في الدوحة. وقد كَلَّف ظَفَر الفنان غلام علي خان بهذه اللوحة عند توليه العرش بعد وفاة والده في العام ١٢٥٢هـ (١٨٣٧م)، وكان الأمير الشاعر وقتها في منتصف الستينيات من عمره.

صُوِّر ظَفَر في اللوحة كإمبراطور، يقف أمام ميزان العدالة الإمبراطوري المغولي، مُثقَلًا بالألماظات واللآلئ تكاد تُكَوِّن درعًا من المجوهرات على صدره؛ أما وجهه فوجه صوفي زاهد، ووقفته أثيرية، متسامية كَوَقفة راهب في دير، عيناه

العسليتان، الواسعتان، تنظران بعيدًا، وكأنه تائه، وهو يبدو وكأنما هو على وشك أن يطفو فوق العرش، فلا يُخْضِعه لقوانين الجاذبية سوى وزن التاج الذي يُثبته في العالم الدنيوي. وقد تعمّد غلام علي خان تصوير رجل هو ملك وقديس في ذات الوقت. وكان ظَفَر يُعتبر مُعلمًا صوفيًا، ودرج على قبول الطلاب أو المُريدين، وقد ذهبت صحيفة «دلهي أوردو أخبار» إلى حد وصفه بـ«أحد أولياء العصر، مقبول في محكمة السماء».



يصف الفنان نفسه في كتابة منقوشة على إصدار آخر لهذه اللوحة على أنه «العبد الموروث لدى الأسرة، غلام علي خان الرسام، المقيم في شاه جهان آباد»، وفي مكان آخر يوقع بالكنية «رسام جلالته»؛ ولكن، وعلى الرغم من أن أفراد عائلته كانوا في طريقهم ليصبحوا رسامين موروثين للعرش المغولي، فإنَّ الحقيقة كانت أكثر تعقيدًا. فظَفَر لم يعد

يملك ما يكفي لكي يتفرغ له غلام علي خان، وكى يضمن قوته، كان على الفنان أن يشتغل في أماكن أخرى، كمُصمِّم معماري، ورسّام أشخاص (بورتريه) للعديد من نبلاء البلاط، وأبرزهم نواب جهاجار، الذي صوره غلام علي خان ممتطيًا ظهر نمره الأليف. كما اضطر غلام علي خان للعمل مع البريطانيين، بمن فيهم المرتزق الأسكتلندي، جيمس «إسكندر صاحب» سكينر، والأخوان دانييلز، الذين يرجح أن غلام علي خان ساعدهم على إنجاز صورهم المعمارية الشهيرة لدلهي. كما قَبِل تكليفات من المستشارين البريطانيين في البلاط المغولي، وكان فيهم أحد أجداد زوجتي، ويليام فريزر، الذي أضحى، في العقد الثالث من القرن التاسع عشر، الراعي الأساسي للرّسام، في إطار مشروع «ألبوم فريزر»، حين تفوقت قدرة فريزر الشرائية على قدرة الإمبراطور الذي أُرسِل (فريزر) لمراقبته.

رد الفعل على التجاوزات البريطانية، التي أخذت تُصَعِّد عدوانيتها في نهايات أربعينيات القرن التاسع عشر وبدايات خمسينياته، جاء أخيرًا في أحد صباحات رمضان ١٢٧٣هـ (١٨٥٧م)، حين توجه ثلاثمائة متمرِّد من الجنود الهنود، من مدينة ميروت، الخادمين في الجيش البريطاني، توجهوا إلى دلهي، وذبحوا كل مسيحي وجدوه في المدينة، وأعلنوا ظَفَر قائدهم. ومع أنه كان وقتها بلا حول أو قوة على عدة أصعدة، إلا أن ظَفَر ظل يُعتبر – على نطاق واسع – خليفة الله في الأرض، فكان هو مركز الشرعية السياسية في شمال الهند. وكان أهل دلهي، إذا همّوا بالقسم، لا يضعون أيديهم على كتاب مقدس، بل يقسمون بـ«عرش الإمبراطور». وتسجل لوحة «التتويج»، أن الناس في الأراضي الهندية كانت تعتبره «صاحب السمو الإلهي، خليفة العصر، بادشاه متألق مثل جمشيد، المُحاط بجيش من الملائكة، ظلّ الله، ملاذ الإسلام، حامي الدين، سليل بيت تيمور، الإمبراطور الأعظم، ملك الملوك القدير، الإمبراطور ابن الإمبراطور، السلطان ابن السلطان».

ولهذا، استجاب الكثير من عامة الناس في شمال الهند لدعوة ظَفَر للثورة ضد تجار وبيروقراطيي «شركة الهند الشرقية» المتغطرسين. وجاء هذا مفاجئًا للبريطانيين الذين لم يأخذوا ظَفَر قطّ مأخذ الجد. حصر البريطانيون رؤيتهم في ضعف ظَفَر، فلم يدركوا الكاريزما التي ظلت تَلُفُّ الاسم المغولي في قلوب المسلمين والهندوس. سجل مارك ثورنهيل، جابي الأموال البريطاني في ماتورا، إحساسه بالمفاجأة عند سيطرة المتمرّدين على دلهي:

«كان كل حديثهم عن الطقوس والرسميات في القصر، وكانوا يحاولون تكهن مَن سيكون رئيس الديوان، وأي الأمراء الـ٥٢ سيجتمعون لتنصيب الإمبراطور على العرش... ومن خلال ما سمعت تيقنتُ أكثر من أي وقت سابق من الانطباع العميق الذي تركه بهاء وعظمة البلاط العتيق على مخيلة الناس، وكم كانوا يكنون المعزة للتقاليد، وكم كانوا مخلصين – في غيبة منا – في الحفاظ عليها. كان هناك شيء غريب في أمر الإمبراطورية المغولية، تنطلق هكذا إلى حياة شبحية بعد غفوة مائة عام».

لم يكن ظَفَر صديقًا للبريطانيين الذين جرّدوه من ميراثه، وحكموا عليه بالذل اليومي، ولكنه لم يكن متمرِّدًا بطبيعته، وبالذات وهو في الثمانينيات من العمر. وجد نفسه، إذًا قائدًا، بالاسم، لثورة لم يتوقع لها النجاح. لم يكن مطمئنًا، وفي الوقت نفسه لم يكن أمامه خيار.

وهكذا، تحوّلت العاصمة المغولية العظيمة، التي كانت تعيش نهضة ثقافية هائلة، بين ليلة وضحاها إلى ساحة حرب. كان حصار دلهي – بالنسبة للحُكم البريطاني في الهند – مرادفًا لحصار ستالنغراد: قتال حتى الموت بين قوتين، لا تستطيع أي منهما أن تتراجع. وفي النهاية، في الخامس والعشرين من محرم ١٢٧٤هـ (الرابع عشر من أيلول ١٨٥٧)، شنَّ البريطانيون هجومًا أسقط المدينة، ثم سلبوا العاصمة العتيقة ونهبوا قصورها. أحرقوا «ظَفَر محل» عن بكرة أبيه، وهدموا معظم «القلعة الحمراء» وأقاموا فيها الثكنات العسكرية.

إلى الأرياف ساقوا أهل المدينة الذين لم يقتلوهم، فتركوا دلهي وهي خرائب خاوية. ومع أن العائلة المالكة استسلمت بشكل سلمي، إلا أن غالبية أبناء الإمبراطور الستة عشر حوكموا وشُنقوا، فيما أعدم ثلاثة منهم رميًا بالرصاص، بعد أن سلَّموا – بِحُرِّ إرادتهم – سلاحهم، فأُمِروا بالتعري من ملابسهم: «وفي ٢٤ ساعة تخلصت من أهم أبناء بيت تيمورلنك التتاري». كتب الكابتن ويليام هودسون إلى أخته في اليوم التالي: «لست قاسيًا، لكني أعترف بأنني استمتعت بفرصة تطهير الأرض من هؤلاء الأخسّاء». وكان أحد الأمراء الثلاثة «ميرزا موغال»، الصبي الذي يقف إلى جانب ظَفَر في لوحة «التتويج».

أما ظَفَر نفسه فعَرَضوه أمام الزوار والمتفرجين كـ«الحيوان في القفص» حسب أحد الضباط البريطانيين. ومن بين هؤلاء الزوّار كان مراسل جريدة التايمز، ويليام هاوَرْد راسل، الذي كتب: «كان مُسنًّا معتمًا، جائل العينين، حالمًا، أهتم، ذا شفة سفلى واهنة متدلية... في صمت جلس ليلًا ونهارًا، وعيناه مثبتتان على الأرض – ويقال إن البعض سمعه وهو يردِّد شعرًا من تأليفه، ويكتب الأبيات على الحائط بعصا محروقة».

في الشهر التالي، حاكموا ظَفَر في خرائب قصره، وحكموا عليه بالنفي. وقد غادر دلهي، مدينته الحبيبة، في كارّة يجرها ثور. بعيدًا عن كلِّ ما أحبه، مكسور القلب والجناح، غاب آخر عظماء المغول في منفاه، في رانغون، في يوم الجمعة، الرابع عشر من جمادى الأولى ١٢٧٩هـ (السابع من نوفمبر العام ١٨٦٢)، وهو في السابعة والثمانين من العمر، ودُفن في قبر مجهول، ليظلَّ شاغرًا ذلك التابوت الحجري المُعد له وسط القبور الإمبراطورية في «ظَفَر محل».

بعد غياب ظَفَر، انهارت ثقافة البلاط الرقيقة، التي نمّاها ومَثّلها بتفانٍ وإخلاص. واليوم، وبعد مرور أكثر من ١٥٠ عامًا، نشعر بدلهي تبتعد مسرعة عن ماضيها المغولي. في دلهي الحديثة توجد اليوم طبقة متوسطة بونجابية، متزايدة الثراء، تعيش داخل فقاعة من الطموح تتمحور حول المجمّعات التجارية المتكاثرة (المولات)، ومقاهي الإسبريسو، والشقق السكنية متعدِّدة الأدوار. ومع هذه الطبقة المنبثقة والصاعدة، تحوَّلت الهند إلى دولة شاخصة إلى المستقبل، نستشعر فيها أملًا عميقًا بأن مكانتها كدولة عالمية سريعة الصعود ستُعوضها عن تاريخ يُنظر إليه على أنه تعاقبات طويلة من الاحتلالات والهزائم على أيدي قوى أجنبية. هذا التاريخ بالتالي، تهمل آثاره. قد تعلو، من حين لآخر، أصوات معترضة ومطالبة، كما عندما اكتُشِف، مثلًا، أن ضريح الشاعر «ذوْق» قد اختفى تحت مراحيض البلدية، ولكن، في العموم، تأتي الخسائر وتمر دون أن يلحظها أحد.

أحيانًا، أجلس في خرائب «ظَفَر محل»، وأفكر في ذلك الوجه الأثيري الحزين الذي أراه في لوحة «التتويج»، وأتساءل ماذا كان ظَفَر ليقول في كل هذا؟ أرصد الضريح الصوفي المُجاور لقصره وأتصور أنه كان سيتصالح مع هذه الهند الـ«سَيبَرية»، سريعة التحول، هند مراكز الاتصالات ومحطات البرمجة التي تتمدد ببطء لتلتهم آخر ما تبقى من عالمه. ففي المحصلة، كانت الواقعية والتسليم بواقع الحال صفتين تحلَّى بهما ظَفَر بامتياز. تراهما في ذلك الوجه الساكن، المسكون، الأبدي الصبر. تراهما أيضًا في روح التدبيق التي تسود اللوحة: تلك السجادة الفارسية المبهرة التي يستقر عليها العرش والأبناء والتابع النبيل والنرجيلة، تغطي قناة مياه خربة – عندما رُسِمت اللوحة كان «النهري بهِشت»، أو نهر الجنة، قد جفّ، ويبدو أن الإمبراطور قد ابتدع نوعًا من المنصة كي يمكن تصويره أمام ميزان العدالة، رمز الواجب الأهم للحاكم العظيم المسلم. كان هذا أسلوب ظَفَر: أن يستمر في تأدية واجبه تحت ظروف تزداد قسوة، وأن يظل صرحًا للالتزام، والعدالة، والخير لرعيته بينما يزحف العصر المغولي نحو نهايته. فعلى الرغم من مأساوية حياته، كان ظَفَر قادرًا على أن يدرك أن الأرض مستمرّة في دورانها، وأن قافلة الحياة الكبيرة تستمرُّ في طريقها، مهما اشتد نباح الكلاب. وكما كتب في قصيدة وضعها بعد أسره بقليل، وخرائب دلهي المغولية تمتدُّ من حوله:

مرةً، كانت دلهي فردوسًا،
يحكمها الحبُّ ويسُود؛
لكنّ سحرها الآن سليب
ولم يتبقَّ سوى الخراب.

لم تنهمر الدموع حين رقدوا
في قبور بلا كفن؛
لم تُقرأ الصلوات لنُبلاء الموتى،
وظلّت قبورهم بلا أسماء.

لكن الحال لا يدوم، يا ظَفَر،
ولذا فمَن يعلم؟
شفاعة النبى ورحمة الله الواسعة
قد تأتي بالمآل الحَسن.[1]

شبیه مرشدزاده آفاق مرزا فرخنده شاه بهادر



زُجَاجةٌ لحفظ الوثائق

سارة ماجواير

١
لُفافةٌ من زُجاج الشواطئ بلون خُضرة البحر،
تلك واجهتُها

عيونُ قُرص العَسل
بأشكالها السداسية،

سُوِّيتْ بِعَجلةِ القَطع،
«كُلُّ قطعة فيها بحجم بَصمةِ الإصبع»؛

أحوال الجو فعَلت فِعلها – كرَماد الصُّخور –
راسِمةً عليها تشكيلات الخدوش.

٢
خيل أوراق البَردي
وقد لُفَّتْ
مخطوطةً مَشدودة
ثم أُرخِيتْ
في غِمدها،
وزُجَّت في مكانها.

سُدَّتْ من طرفيها،
خُتِم عليهما
بالشمع الأحمر.

٣
هذه خيمياءُ التَّنُّور:
رمادٌ وغبارٌ تحوَّلا
إلى حَجَرٍ شفَّافٍ مصهور.

٤
كُتلةٌ مُجوَّفةٌ دُمِج فيها الرَّمل
ورماد نبات «الحَرْض» المَغسول:

قضيبٌ أثقلَهُ الطين
يَغرَقُ في ضوء وَهَّاج –

يَفورُ في حَمَّام من زجاج مصهور
يلتصق به ويُغلِّف جَوفه الطيني.

بعد سَحب القضيب، يُصبحُ الوعاءُ ببطءٍ لَدِنًا،
تزداد صلابتُه إذ يَبرُد؛

ثم يُجوِّفُ.. ويُنظِّفُ،
وتُصبحُ الزجاجةُ مفتوحةً جاهزة.

٥
وثائقُ، دُسَّت في جراب
تغادر من نيسابور إلى مَرو –

أوامر الإمبراطورية
أغمِدَت في زجاجة:

مَرئية، مُصمَتة، مُتماسكة.

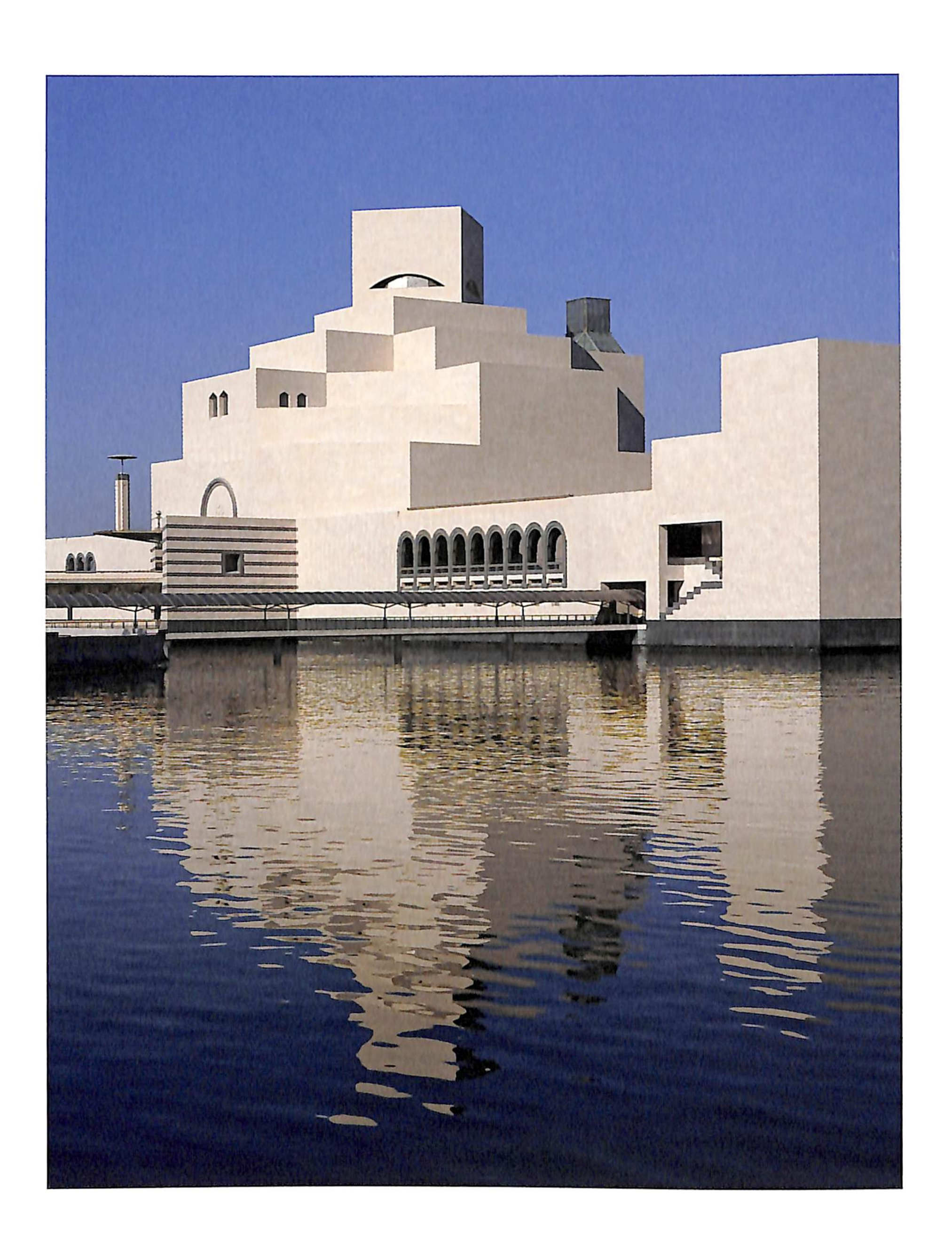
٦
في العُزلة،
تتلألأ في بِركة من ضَوءٍ أبيض،

بعيدًا عن الوطن،
بعيدًا عن جميع الرسائل
التي كانت في حنجرتِك ذات يوم.
أيها الأنبُوب الزجاجي البارِد،

الذي جَوَّفه الهواء،
قلبُك خالٍ من الكلمات الآن –

خالٍ من كُل الأسرار التي أسكنتَها لديك،
لم تبقَ منها هَمسةٌ واحدة.





متحف الفن الإسلامي وذكرى جامع ابن طولون

ناصر الرباط

«في وسط جامع ابن طولون، وجدت أخيرًا ما خلصت إلى الظن بأنه جوهر العمارة الإسلامية.»
أي إم پي

للمباني ذكريات. ذكريات معششة في هياكلها، ومحفورة على واجهاتها. ذكريات تطفو على سطح التغييرات والإضافات التي تمر بها المباني عبر الزمن، وذكريات تسجل في النصوص المكتوبة أو تنقل شفاهًا عبر القصص والأغاني والصور. بعض هذه الذكريات مقصود ومتعمّد. زرعتها قرارات التصميم والتخطيط، وهي تُمثِّل خليطًا من رغبات الممول وخيال المعماري وقدرات البناء والمنفذ. هذه الذكريات تربط المبنى عادة بالتقاليد المعمارية التي سبقته والتي إليها ينتمي، مما يضفي عليه جلادة التاريخ ورسوخ الانتماء، ويهبه ملامح سيرته الخاصة في الآن نفسه. ولكن غالبية الذكريات عفوية وظرفية. وهي تتراكم عبر الزمن من دون معيار محدد، تلتصق بالمبنى كالتصاق القفاز بالكف، فتعمق من سيرته الذاتية وتحورها بطرق مختلفة، لا يمكن التنبؤ بها مسبقًا ولكنها حقيقية ومؤثرة.

لا أظن أن «هذا المبنى» (مبنى المتحف الإسلامي في الدوحة) خلال عمره القصير قد اختزن كمية كبيرة من هذه الذكريات العفوية، ولو أني أرجح أنه قد اكتسب بعضها مما لا بد أن يبين لدارسيه في المستقبل. ولكن «أي إم پي»، المعماري الذي صمم المتحف قد منحه أسطورة ميلاد رائعة، أسطورة تصل المتحف بتقليد أدبي قديم، حتى ولو لم يكن ذلك هو قصد «پي». فالمعماري الأمريكي- الصيني العالمي قد صرح بأنه وجد في جامع ابن طولون في القاهرة الإيحاء الذي كان يفتش عنه من أجل تصميم متحفه، بل إنه كان أكثر تحديدًا، فهو قد وجد في قبة الميضأة في وسط باحة الجامع ضالته. فيها اكتشف المنطق الهندسي، والمقاطع المتتالية، والسطوح الملساء النظيفة، والمسقط المتصالب الذي ينظم تشكيلها: وهذه كلها، من وجهة نظر«پي»، معالم العمارة الإسلامية التي كان يروم إبرازها في

تصميمه. وهو فعلًا قد نجح في استخلاص هذه المبادئ المعمارية القديمة، وفي غرسها في تصميمه كلي المعاصرة، الذي يحمل بالإضافة إلى ذلك توقيعه الشخصي الواضح والجلي.

هذه العلاقة التشكيلية المقصودة بين متحف الفن الإسلامي وجامع ابن طولون تفتح الباب واسعًا أمام بعدٍ تعبيري آخر يختزله جامع ابن طولون في صيرورته، مما يسمح له بمنحه لمتحف الفن الإسلامي سردًا وعبرًا، مع ما منحه إياه أساسًا من أشكاله وفراغاته. فالقصص التي نسجها الإخباريون والمؤرخون حول الجامع وظروف بنائه تميط اللثام عن سرد آخر، سرد يغوص في أعماق الوعي التاريخي العربي والإسلامي. وإعادة سرد هذه القصص والأخبار، مع الكثير من الخيال والقليل من الفبركة، تسمح لنا بأن نحبك قصة متحف الفن الإسلامي الوليد في خيوط قصص الجامع القديمة بعبرها العميقة، وشطحاتها الرائعة، وحقائقها نصف المتخيلة.

كما هي العادة في كل القصص الخيالية، تبدأ قصة جامع ابن طولون بكنز مخبوء. ففي ليلة مقمرة، حسب عبارة البلوي جامع سيرة ابن طولون، خرج الأمير أحمد بن طولون مع حاشيته إلى الصحراء خارج مدينته الجديدة «القطائع» التي بدأ ببنائها شمال الفسطاط عاصمة مصر الإسلامية. فلما أمعن في الصحراء ساخت في الأرض يد فرس بعض غلمانه، وهو رمل، فسقط الغلام، لنزول يد الفرس كلها في الرمل، فوقف عليه أحمد بن طولون، وأخرجت يد الفرس، فنظر فإذا بفتق ففتح، فوجد غرفة قديمة محشوة بالأشياء النفيسة، وأصاب فيها من المال ما كان مقداره ألف ألف دينار، «وهو المطلب الذي شاع خبره». وقرر ابن طولون صرفه في وجوه البر، وأولها بناء جامع يُذكر فيه اسم الله ويُعلى شأن دينه. وهكذا بدأت أسطورة جامع ابن طولون.

أراد ابن طولون لجامعه أيضًا أن يحفظ ذكره كحاكم مؤمن وعادل وسخي. أراد له أن يكون مبنى فريدًا ولكنه ليس بالغريب، مهيبًا ولكنه ليس بالمُتباهي، وضخمًا ولكنه ليس بالطاغي. ولكنه فوق كل شيء أراد لجامعه أن ينتج عمارته بنفسه لا أن يغتصب مادته من عمارات غيره، على عادة الحكام الذين سبقوه في الاستحواذ على أعمدة المعابد والكنائس القديمة لجوامعهم. فقد قدر لبناء جامعه ثلاثمائة عمود، وقيل له: «إما تجدها وإما تنفذ إلى الكنائس في الأرياف والضياع الخراب فتحمل ذلك. فأنكره ولم يختره وتعذب قلبه بالفكر في أمره»، لأنه لم يجد بين المعماريين الذين تسابقوا للحصول على مشروعه من يمكنه أن يحل له هذه المعضلة حلًّا وافيًا. وبلغ الخبر البناء النصراني الذي حفظت لنا المصادر اسمه، سعيد بن كاتب الفرغاني، وهو مسجون في سجن ابن طولون الشهير «المطبق»، بسبب سوء حظه في تعامله مع الأمير عندما بنى له عينًا في منطقة المغفر، فكتب إليه: «أنا أبنيه لك كما تُحب وتختار بلا عمد إلا عمودي القبلة». فأحضره وقد طال شعره حتى تدلّى على وجهه، وصوّر المعماري الجامع

على الجلود فأعجب الأمير واستحسنه وأطلق سراحه وأطلق له النفقة حتى يقوم بالبناء. وكما وعد فقد تمكّن سعيد من بناء الجامع باستخدام عضادات من الآجر، كل منها مؤطر بأربعة أعمدة آجرية ملتصقة على زواياها الأربع، ولم يستخدم سوى عمودي رخام سماقي على طرفي المحراب. وارتاح الأمير ابن طولون، وأمر لسعيد بجائزة عشرة آلاف دينار، وحصلت مصر على أول جامع فيها على الطراز السامرائي.

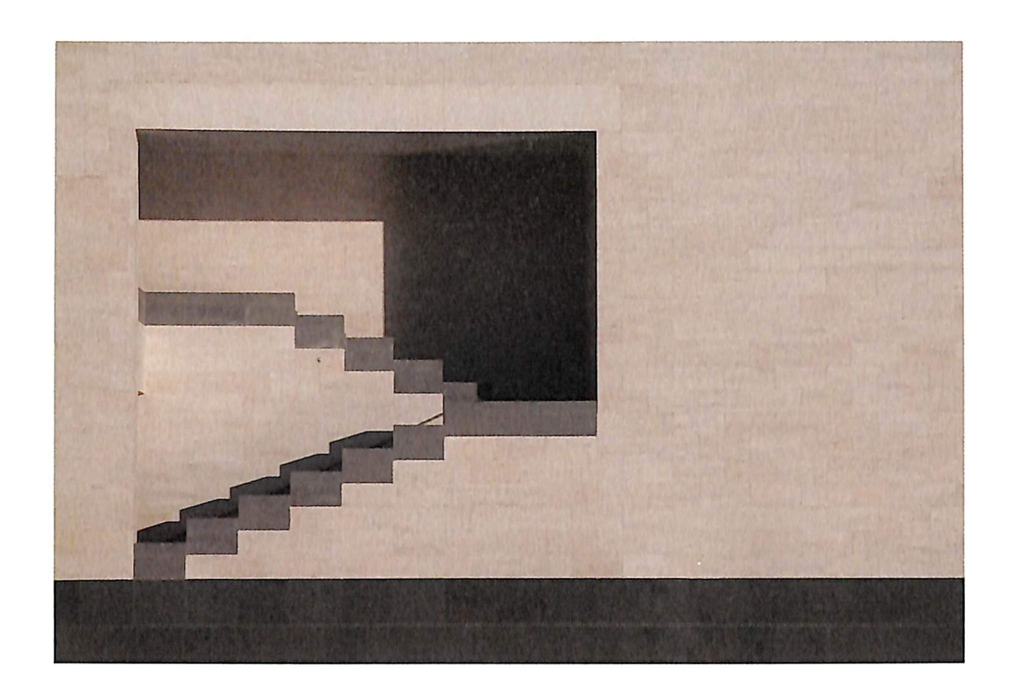
لكن المؤرخين المصريين الذين نقلوا لنا الخبر لم يعرفوا على ما يبدو أن جامع ابن طولون يتبع في طرازه جامع الخليفة المتوكل في سامراء، حيث عاش ابن طولون وصحبه وخدموا هناك قبل مجيئهم إلى مصر. وقد جهد المؤرخون المصريون في شرح أشكال جامعهم الجديد الغريبة، وابتدعوا من أجل ذلك قصصًا جميلة، لعل أفكهها هي قصة المئذنة. فكما نعلم فإن مئذنة ابن طولون تتبع في شكلها شكل سابقتها العظمى، المئذنة الملوية في سامراء، ولكن المصريين أتوا لنا بالقصة التالية: كان ابن طولون جالسًا في مجلسه يفكر وهو يعبث بدرج من الكاغد (أو لوح من الورق) بيده وهو ساهٍ عنه، فخرج بعضه وبقي بعضه في يده، واستيقظ لنفسه وعلم أنه قد فطن به، وأخذ عليه لكونه لم تكن تلك عادته، فطلب معماري الجامع وقال له: تبني المنارة التي للتأذين هكذا، فبنيت على تلك الصورة، وتخلّص ابن طولون من موقف مُحرج. نحن نعرف أن منارة ابن طولون بُنيت على مثال ملوية سامراء، التي سبقتها بخمس وعشرين سنة، ولكن القصة التي توردها المصادر المصرية أكثر تعبيرًا من الواقع. أما اليوم فنحن نجد منارة جديدة تزين مبنى المركز الثقافي الإسلامي في الدوحة، وهي تومئ عبر الكورنيش لمبنى المتحف الإسلامي بمكعبه الدوّار، وعبر اثني عشر قرنًا من الزمن لملوية سامراء.

كما هي الحال في أغلب قصص المباني العظيمة، تحفل سيرة جامع ابن طولون بالمنامات والأحلام المعبرة، بعضها منسوب لابن طولون مباشرة. وهي تأتينا عبر روايتين مختلفتين، ولو أنهما في نهاية الأمر تعبران عن المشاعر نفسها. في الرواية الأولى رأى أحمد بن طولون في منامه، لما تم بناء الجامع، كأن الله تعالى قد تجلى للقصور التي حوله ولم يتجلَّ للجامع، فسأل المعبرين فقالوا: يخرب ما حوله ويبقى قائمًا وحده قال: من أين لكم هذا؟ قالوا: من قوله تعالى: {فَلَمَّا تَجَلَّى رَبُّهُ لِلْجَبَلِ جَعَلَهُ دَكًّا} (سورة الأعراف: ١٤٣). وكان كما قالوا: خربت القطائع وبقي جامع ابن طولون قائمًا. أما الرواية الثانية فقد رأى ابن طولون في منامه كأن نارًا نزلت من السماء، فأخذت الجامع دون ما حوله من العمران، فلما أصبح قص رؤياه فقيل له: أبشر بقبول الجامع المبارك؛ لأنه كان في الزمن الماضي إذا قبل الله قربانًا نزلت نار من السماء أخذته، ودليله قصة قابيل وهابيل.

وقد احترق جزء من جامع ابن طولون فعلًا، فالفوارة في وسط باحته احترقت بكاملها بعد مائة سنة من بنائه، وهي كانت على قول المقريزي: «قبة مشبكة من جميع جوانبها، مفروشة كلها بالرخام، وتحت القبة قصعة رخام فسحتها أربع أذرع، في وسطها فوارة تفور بالماء، وفي وسطها قبة مورقة يؤذن فيها، وفي السطح علامات الزوال، والسطح بدرابزين ساج، فاحترق جميع هذا في ساعة واحدة». وقد بنى الفاطميون قبة أخرى بعد أن احترقت القبة الأولى، ولكن القطائع كلها خربت بعد زوال دولة بني طولون، وصار ما حول الجامع خرابًا، وتوالت الأيام على ذلك وتشعث الجامع وخرب أكثره، وصار ينزل فيه المغاربة عندما يمرون بمصر في موسم الحج.

أما القبة التي ألهمت «أي إم پي» تصميم متحفه، فهي التجلي الثالث لقبة في وسط الجامع، ولبنائها قصة أكثر إثارة من قصة البناء الأول. ففي عام ١٢٩٢ اختبأ الأمير حسام الدين لاجين المنصوري في الجامع بعد مشاركته في اغتيال أستاذه، السلطان الأشرف خليل بن قلاوون. وكان الجامع حينئذ خرابًا لا ساكن فيه، وأعطى لاجين عهدًا إن سلمه الله من هذه المحنة ومكنه من الأرض أن يجدد عمارة هذا الجامع ويجعل له ما يقوم به. فلما مَنَّ الله عليه بالسلطنة أوفى بوعده وأزال كل ما كان في الجامع من تخريب، وبلَّطه وبيَّضه ورتب فيه، وأعاد بناء فوارته ومحرابه سنة ١٢٩٦. هذه هي الفوارة القائمة بوسط الصحن اليوم، وهي تتكون من تربيع سُفلي، فُتح بكل ضلع من أضلاعه الأربعة فتحة باب، معقودة بعقد مدبب، يعلوه نواصي مناطق الانتقال من الخارج، والتي تأخذ شكلًا متدرجًا، وتحصر فيما بينها نوافذ ذات ثلاث فتحات معقودة بعقود منكسرة. وفوق هذا كله قبة آجرية ملساء، تغطي تلك الفوارة في رقبتها ثمان نوافذ معقودة بعقود منكسرة. وقد أعاد «پي» سكب هذه القبة على شكل المكعب الدوار لمتحفه كما يعيد الساحر تشكيل الكرة مكعبًا. وقد حفظ مكعب المتحف ذكرى القبة على حد قول المصمم والممول. ولو لم يكن التصريح كافيًا فقد قام المسؤولون عن افتتاح المتحف سنة ٢٠٠٨ بطبع صورة قبة فوارة ابن طولون كانعكاس لصورة المتحف على بطاقة الدعوة لحضور حفل الافتتاح كترسيخ بصري لهذه العلاقة الوثيقة بين المبنيين. ولعل القصص التي أحاطت ببناء جامع ابن طولون وفوارته تضيف بعدًا آخر، أدبيًا وخياليًا هذه المرة، للعلاقة بين المبنيين.

أراد «أي إم پي» لمتحفه أن يكون قائمًا وحده لا تحجبه أي أبنية عالية، فحصل من السلطات القطرية على جزيرة اصطناعية في قلب خليج الدوحة يتربع عليها متحفه وحيدًا. وكذلك كان الأمر بالنسبة لجامع أحمد بن طولون الذي شمخ فوق ما حوله من مبانٍ على جبل يشكر، وهو مكان مشهور بإجابة الدعاء، وقيل إن موسى عليه السلام ناجى ربه جل جلاله عليه بكلمات. وهكذا تميز المبنيان عما يحيطهما بالرفعة والارتفاع: واحد يطفو فوق الماء والثاني يسيطر على أفق المدينة. ولعلي غير مخطئ إذا ما قرأت في عظمة هذين المبنيين بعضًا من صفات بناتهما، الذين أدركوا أن عظمة الباني من عظمة المبنى، فأغدقوا على مبنييهما أيما إغداق، واستخدموا معماريين يتمتعان بصفات



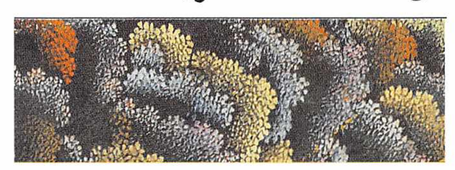
القوة والعزة نفسها التي يبدو عليها المبنيان. فـ«أي إم پي» مشهور بإرادته الفولاذية التي تتستر تحت ابتسامته الرائقة. أما معماري ابن طولون، سعيد بن كاتب الفرغاني، فهو على ما يبدو كان رابط الجأش وقوي الشكيمة أيضًا. فهو لم يتوانَ عن إرسال رسالة إلى الأمير ابن طولون من السجن الذي ألقاه فيه يخبره فيها بأنه قادر على حل مشكلته المعمارية، وحقق ما وعد به. فجامعه اليوم عنوان للسكينة وهو ما زال قائمًا بعد مُضي أكثر من ألف سنة على بنائه. ولما نسي الأمير مكافأة معماريه على إنجازه هذا لم يتردد الأخير في الصعود إلى مئذنة الجامع والصياح بأعلى صوته مطالبًا الأمير بمكافأته، الذي أمّنه وطلب إليه النزول لتسلُّمها. هنا تقف المقارنة بين المعماريين حقًا، فـ«أي إم پي» لم يحصل فقط على التقدير والمكافأة التي يستحقها، بل إن أمير قطر وعقيلته قد أسسا كرسيًا خاصًا لدراسة العمارة الإسلامية في جامعة أكسفورد على اسم «أي إم پي» تقديرًا منهما لإنجازه.

تتطلب المباني، كما أخبرنا ابن خلدون قبل حوالي ستمائة عام، الجهد الكبير، والمال الوفير، والموارد الهائلة، مما لا يُتاح لكل ممول، بل إن المباني العظيمة تتطلب من الموارد ما لا يقدر عليه إلا الممولون الأغنياء والأقوياء من حكام أصحاب نفوذ. طبعًا من المُناسب بمكان أن تتدخل الإرادة الإلهية لتخفيف الكلفة عن أكثر الممولين ثراءً كما

اكتشف ابن طولون عندما عثر على كنزه. وعلى نفس المنوال، ساهمت ثروة أخرى مخبوءة في الأرض، الغاز والبترول هذه المرة، في تمويل متحف الفن الإسلامي، الذي احتوى تحت سقفه من روائع الفن الإسلامي ما يذكرنا بعظمة الحضارة التي أنتجت هذا الفن، والتي أنتجت جامع ابن طولون بطبيعة الحال. وهكذا يتألق متحف الفن الإسلامي اليوم كخليفة معتبرة لجامع ابن طولون ولكل أوابد الثقافة الإسلامية. وكما روت المصادر قصة جامع ابن طولون من خلال القصص والعبر والأحلام، كذلك ابتدأت قصة متحف الفن الإسلامي تنسج سردها الخاص من خلال الأحلام والآمال: أحلام أمير قطر والسيدة عقيلته، ورؤى معماريهما «أي إم پي». فهم جميعًا استخدموا في وصفهم لما أرادوه من متحف الفن الإسلامي عبارات «الحلم» و«الرؤية»، وسعوا من خلاله لتحقيق هذا الحلم بإبداع مبنى رائع يكون علامة للدوحة، ويختزل في عمارته وفي محتواه كل ما هو جميل ومهيب في الثقافة الإسلامية. وتمكنوا من تحقيق ذلك. ونأمل بأن يحيا متحف الفن الإسلامي لألف عام من بث الأحلام والرؤى الجميلة عن الفن الإسلامي كما فعل نموذجه وسمِيُّه القديم.



عن المقالات المترجمة



سلافوج جيجيك: «اختيـار قَدرنـا». سارة ماجواير: «زُجَاجةٌ لحفظ الوثائق». أوليفر واتسون: «المِزهرية الفِضية»، ترجمة مجيد البرغوثي.

رضوان أحمد: «علية الجد». تاش آو: «كتاب صور الكواكب». سعاد العامري: «اللاتجسيد، ونساء يصِدْن، ورجال يتحلون». شيرين نشأت ورابعة الغفاري: «ابنٌ لأُم»، ترجمة باسمة التكروري.

ويليام دالرِمبل: «لوحة التتويج». رجا شحادة: «القديس جيروم بريشة فاروق بك»، ترجمة علاء حليحل.

كاملة شمسي: «نَصّ على ورقة شجر». آدم فولدز: «القديس جيروم». جمال محجوب: «الصدع المقدس». فيليب هنشر: «علامة الخزَّاف»، ترجمة فوزية سلامة.

ماركوس دو سوتوي: «التماثل: لغة الطبيعة»، ترجمة ليلى سويف.

جيمس فنتون: «قطعة متميزة من سجادة عظيمة». بانكاج ميشرا: «الرحلة». إريك هوبزبوم: «تأملات حول صورة مغولية»، ترجمة رشيد العناني.

بيجان ماتور: «حارِس الأبديَّة»، ترجمة الصفصافي أحمد القطوري.

التراجم

أهداف سويف: مؤلفة كتاب «خارطة الحب»؛ أحد أكثر الكتب مبيعًا، وقد اختير ضمن القائمة القصيرة لجائزة «بوكر» عام ١٩٩١، كما تمت أيضًا ترجمتُه إلى أكثر من عشرين لغة. ومن أعمالها أيضًا الكتاب الشهير «في عين الشمس»، وكذلك مجموعة القصص القصيرة «فيك أفكر». بجانب مؤلفاتها فإن أهداف سويف مُعلِّقة سياسية وثقافية، وصفتها مجلة «لندن ريفيو أوف بوكس» (London Review of Books) بأنها «مُحلِّلة سياسية ومُعلِّقة من الطراز الأول». وقد لاقت تقاريرها وتحليلاتها الواضحة ذات الفكر الثاقب انتشارًا على مستوى العالم. ومن بين مؤلفاتها مجموعتان قصصيتان بعنوان «عائشة» و«زمار الرمل»، ونشرت مختارات منها في كتاب «زينة الحياة وقصص أخرى» الذي نال جائزة معرض القاهرة الدولي للكتاب عام ١٩٩٦. نشرت مجموعة مقالاتها عام ٢٠٠٤ بعنوان «في مواجهة المدافع: رحلة فلسطينية»، وكذلك مجموعة من المقالات بعنوان «ميساتيرا: مقصوصات من أرض مشتركة» (Mezzaterra: Fragments from the Common Ground). كما صدرت في العام نفسه ترجمتها لرواية «رأيت رام الله» بقلم مريد البرغوثي. وتحتل أهداف سويف مكانة مرموقة بين صفوف كتاب هذا العصر من البريطانيين والمصريين؛ وذلك لأنها تكتب باللغتين العربية والإنجليزية، وتجمع بين الاهتمام بفن الكتابة الأدبية وبين ما يجري في العالم؛ مما يجعلها كاتبة قادرة على العمل في عدة مستويات مختلفة. بعد أن حصلت أهداف سويف على الدكتوراه في علم اللغة من جامعة لانكستر في عام ١٩٧٩ منحت جامعات بريطانية أهداف سويف ثلاث درجات دكتوراه فخرية في الأدب. وهي أيضًا زميلة الأكاديمية الملكية للأدب، وكذلك «مؤسَّسة لانان للحرية الثقافية» (Lannan Foundation for Cultural Freedom)، وهي أول من فاز بجائزة الشاعر «محمد درويش» عام

٢٠١٠. وفي عام ٢٠٠٧ أسست أهداف مؤسسة خيرية باسم «إنججد إفنتس» (Engaged Events) مقرها بريطانيا. وكان أول مشروعات هذه المؤسسة تنظيم مهرجان فلسطين للأدب. وهي مؤسس ورئيس مجلس أمناء احتفالية فلسطين للأدب.

الصفصافى أحمد القطوري: أستاذ اللغة التركية وآدابها بكلية الآداب جامعة عين شمس ورئيس شعبة الدراسات التركية في مركز بحوث الشرق الأوسط والدراسات المستقبلية بالجامعة نفسها. له العديد من الأبحاث والمؤلفات والترجمات ذات العلاقة بالدراسات والفنون والآداب والحضارة العثمانية والتركية المُعاصرة. حاصل على الجائزة الأولى من رابطة الأدب الإسلامي في ترجماته الإبداعية.

آدم فولدز: حصل كتاب آدم فولدز: «حقيقة هذه الأوقات الغريبة» (The Truth About These Strange Times) عام ٢٠٠٧ على جائزة «صحيفة الصنداي تايمز للكُتاب الشباب»، وأيضًا على جائزة «بتي تراسك». وكانت قصيدة «الكلمة المكسورة» (The Broken Word) التي صدرت عام ٢٠٠٨؛ وهي قصيدة طويلة من الشعر القصصي، ضمن القائمة القصيرة لجائزة «جون لولين رايس» التذكارية، وحصلت أيضًا على جائزة «صحيفة الصنداي تايمز للكُتاب الشباب»، وعلى جائزة «سمورست موم» عام ٢٠٠٨، وكذلك على جائزة «كوستا للشعر». أما ثاني رواياته «المتاهة المتسارعة» (The Quickening Maze) عام ٢٠٠٩ فقد كانت ضمن القائمة القصيرة لجائزة «مان بوكر» الروائية.

أنطون شماس: وُلد في بلدة فسوطة في شمال فلسطين، ويقوم حاليًا بتدريس الأدب العربي والأدب المقارن في جامعة ميشيجان في مدينة آن آربور، حيث يعيش منذ عام ١٩٨٧. كتَب الشعر والرواية والمسرحية والمقالة بثلاث لغات، وترجَم الكثير من الأعمال من وإلى اللغات العربية والعبرية والإنجليزية. اختار الملحقُ الأدبي لصحيفة «نيويورك تايمز» ترجمةَ روايته «أرابسك» (Arabesques) (الصادرة عام ١٩٨٦) كواحدة من أفضل الروايات المنشورة بالإنجليزية عام ١٩٨٨.

أوليفر واتسون: عمل أوليفر واتسون مع مُتحف الفن الإسلامي بقطر منذ عام ٢٠٠٣، وأصبح مديرًا للمُتحف عام ٢٠٠٨؛ وذلك عندما تم افتتاحه للعامة. وتم تعيينه حديثًا أول أستاذٍ للفن والعمارة الإسلامية بجامعة أكسفورد. وقد عمل أوليفر واتسون، بصفته خبيرًا في تاريخ الخزف الإسلامي، بمُتحف «فيكتوريا أند ألبرت» (Victoria and Albert) بلندن، حيث عُيِّن مسئولًا عن «معرض الزجاج» الحديث الذي افتتح عام ١٩٩٥، وعمل كذلك بمعرض «أشموليان» (Ashmolean) التابع لجامعة أكسفورد.

إريك هوبزبوم: وصِف إريك هوبزبوم بأنه أفضل مؤرخ على قيد الحياة في العالم اليوم. وهو كاتب ومُحاضر له العديد من الكتب من ضمنها كتاب «عصر الثورة، عصر رأس المال وعصر الإمبراطوريات» (,The Age of Revolution The Age of Capital وThe Age of Empire)، ويستعرض هذا الكتاب في مجلدات ثلاثة تاريخ القرن التاسع عشر. وله أيضًا كتاب «الأمم والقومية منذ عام ١٧٨٠» (Nations and Nationalism since 1780). وله كذلك المزيد من الأعمال المُتخصصة في تاريخ العمل والعِمالة. وقد كتب

أيضًا سيرته الذاتية بعنوان «أوقات مشوقة» (Interesting Times).

ولِد إريك في مصر، في مدينة الإسكندرية عام ١٩١٧، وتلقَّى تعليمه في فيينا، وبرلين، ولندن، وكامبريدج. ويقوم إريك بالكتابة والتدريس في مجال التاريخ منذ عام ١٩٤٧. وحصل على الكثير من الجوائز والدرجات العلمية الفخرية والجنسيات الشرفية. ويشغل حاليًا منصب رئيس كلية بريكبيك بجامعة لندن.

باسمة التكروري: روائية ومترجمة، من أعمالها: «مقعد الغائبة»، رواية (٢٠٠٢)، «يوميات تحت الاحتلال» (٢٠٠٤)، كتاب «يوميات» تُرجم إلى الفرنسية، عن دار «لاكورت إيشيل»، مرسيليا (٢٠٠٦)، وحصلت روايتها الأخيرة «عبور شائك» (٢٠٠٩)، على جائزة مؤسسة «نيكست بيج». شاركت في كتابة حلقات مسلسل الإنترنت العربي الأول «شنكبوت»، والذي حاز جائزة «الإيمي» للأعمال الرقمية (٢٠١١). ترجمت عددًا من الكتب وكتيبات المهرجانات الفنية، مثل: «أشياء من النزاع» لنانيت دي فيسر (٢٠٠٦)، كتيب مهرجان «/si:n/» (٢٠٠٩)، للفيديو والأداء، إضافة إلى عدد من القطع الأدبية في كتاب مختارات مهرجان بالفيست، فضلًا عن ترجمة جميع مواد مهرجانات مسرح وسينماتيك القصبة، منذ ٢٠٠٨. درست اللغة الإنجليزية وعلم الاجتماع في جامعة بيت لحم، فلسطين، وتقوم حاليًا بتحضير درجة الماجستير في علم النفس من جامعة والدن، الولايات المتحدة الأمريكية.

بانكاج ميشرا: له العديد من المؤلفات من بينها رواية «الرومانتيكيون» (The Romantics) عام ٢٠٠٠، وحاز عنها جائزة «أرت سيدنباوم» التي تمنحها صحيفة «لوس أنجليس تايمز» عن أول عمل روائي. وله أيضًا رواية «نهاية العذاب: بوذا في العالم» (An End to Suffering: The Buddha in the World) عام ٢٠٠٤، و«دجاج بالزبد في لوديانا: سفرات في مدينة الهند الصغيرة» (Butter Chicken in Ludhiana: Travels in Small Town India) عام ١٩٩٥. ويساهم بانكاج ميشرا بمقالات أدبية وسياسية في العديد من المطبوعات الصحفية في العالم. أما آخر أعماله فهو كتاب بعنوان «إغراء الغرب: كيف تكون عصريًّا في الهند وباكستان والتبت وما وراء ذلك» (Temptations of the West: How to Be Modern in India, Pakistan, Tibet, and Beyond) عام ٢٠٠٦.

بيجان ماتور: شاعرة أشاد بها النقاد. وحصل أول ديوان شعر لها على عدد من الجوائز الأدبية، وقد صدر عام ١٩٩٦ وكان بعنوان «الريح تعوي في القصور» (Winds Howl through the Mansions). كما نشر لها العديد من كتب الشعر. وترجمت قصائدها لسبع عشرة لغة. ونُشرت لها مجموعة شعرية باللغة الإنجليزية تحت عنوان «في معبد رب صبور» (In the Temple of a Patient God). تكتب بيجان ماتور عمودًا في صحيفة «زمان» (Zaman)؛ وهي صحيفة يومية تصدر في تركيا. كما تُدير «مؤسسة ديار بكر للثقافة والفنون» (Diyarbakır-DKSV). أما أول عمل نثري لها فكان بعنوان «النظر وراء الجبال» (Looking Behind the Mountain) عام ٢٠١١، وكان يدور حول مقاتلي حزب العمال الكردستاني، وأصبح من أكثر الكتب مبيعًا خلال أسبوع من نشره.

تاش آو: حصل تاش آو على جائزة «وايت بريد» للرواية الأولى عام ٢٠٠٥، وعلى جائزة «كتاب دول الكومنويلث»

للرواية الأولى «منطقة دول آسيا والمحيط الهادي».
تُرجمت له رواية «مصنع هارموني للحرير» (TheHarmony Silk Factory) الصادرة عام ٢٠٠٥، ورواية «خريطة العالم المجهول» (Map of the Invisible World) الصادرة عام ٢٠٠٩ إلى أربع وعشرين لغة.
ولد تاش آو وترعرع في ماليزيا، وانتقل إلى المملكة المتحدة لإتمام دراسته الجامعية، ويعيش الآن ما بين لندن وجنوب شرق آسيا.

جبور الدويهي: نُشرت له سلسلة من الروايات ومجموعات من القصص القصيرة. وأختيرت روايته «مطر حزيران» الصادرة عام ٢٠٠٦، بالقائمة القصيرة للجائزة العالمية للرواية العربية. ويشغل جبور الدويهي منصب أستاذ الأدب الفرنسي بالجامعة اللبنانية.

جمال محجوب: كاتب روائي، وكاتب مقال، نال العديد من الجوائز. تتناول أول ثلاث روايات له نواحي عدة من تاريخ السودان وعلاقته ببريطانيا بدءًا من عصر الاستعمار وحتى الاستقلال، وهي بعناوين: «تجول صانع المطر» (Navigation of a Rainmaker) عام ١٩٨٩، و«أجنحة التراب» (Wings of Dust) عام ١٩٩٤، و«في ساعة العلامات» (In the Hour of Signs) عام ١٩٩٦. أما كتابه «الناقل» (The Carrier) عام ١٩٩٨ فيتناول علم الفلك، والارتباط بمركز الشمس، والدور الذي لعبه العلماء العرب وأعمالهم في تطوير الفكر في أوربا. ومن بين رواياته الأخرى: «السفر مع الجن» (Travelling with Djinns) عام ٢٠٠٣، وروايتا: «خطوط العرض المنحرفة» (The Drift Latitudes) و«الأزرق النوبي» (Nubian Indigo) عام ٢٠٠٦. وهو يعمل حاليًا على كتابة تسجيل موضوعي للموقف في السودان.

ولد جمال محجوب في لندن وتربَّى في الخرطوم. تتناول أعماله بشكل رئيس الصراع الذي يُعانيه من تشتّت هويته بين ثقافتين وقارتين.

جميل الخليلي: آخر ما كتب جميل الخليلي كان في عام ٢٠١٠ وهو كتاب «المستكشفون: العصر الذهبي لعلم العرب» (Pathfinders: The Golden Age of Arabic Science). وقد كتب العديد من الكتب الشهيرة في مجال العلوم وقد تمت ترجمتها على نطاق واسع، ومن بين هذه الكتب: «الثقوب السوداء والثقوب الدودية وآلات الزمن» (Black Holes, Wormholes and Time Machines) عام ١٩٩٩، و«النواة: رحلة إلى قلب المادة» (Nucleus: A Trip into the Heart of Matter) عام ٢٠٠١، وكذلك كتاب «الكم: دليل الحائرين» (Quantum: A Guide for the Perplexed) عام ٢٠٠٤. وقد قام بتقديم العديد من الأفلام العلمية الوثائقية في الراديو وعلى شاشات التلفزيون، كان من بينها فيلم رُشّح لنيل جائزة «بافتا» (الأكاديمية البريطانية للأفلام والفنون التلفزيونية) بعنوان «الكيمياء: التاريخ الطيار» (Chemistry: A Volatile History)، وكذلك فيلم «العلم والإسلام» (Science and Islam) الذي عُرِض على شاشة قناة الـ«بي بي سي» عام ٢٠١٠.
ولد هذا العالِم في مدينة بغداد. وهو أيضًا مؤلف ومُذيع ويعمل أستاذًا لمادة الفيزياء بجامعة سري بالمملكة المتحدة. وهو حاصل على كرسي المشاركة العامة في مجال العلوم. ومُنح جائزة وميدالية «مايكل فارادي» من قِبل الجمعية الملكية عام ٢٠٠٧. كما يشغل أيضًا منصب نائب الرئيس التنفيذي للجمعية العلمية البريطانية

جيمس فنتون: كتب جيمس فنتون وحرَّر العديد من كتب

ومجلدات الشعر، شغل سابقًا منصب أستاذ لمادة الشعر بجامعة أكسفورد، وتلقى كثيرًا من الجوائز وأوسمة الشرف التي كان من بينها: «ميدالية الملكة الذهبية للشعر» (Queen's Gold Medal for Poetry) عام ٢٠٠٧، وجائزة «وايت بريد» للشعر عام ١٩٩٤. كتب فنتون باستفاضة عن تاريخ الأدب في مجلة «ذا نيويورك ريفيو أوف بوكس» (The New York Review of Books) وقد جُمعت مقالاته في كتاب بعنوان «ابن أخو ليوناردو: مقالات عن الفن والفنانين» (Leonardo's Nephew: Essays on Art and Artists). كما ألّف كتابًا أرّخ فيه عن الأكاديمية الملكية بلندن وأسماه «مدرسة العبقرية» (School of Genius) يعيش جيمس فنتون بمدينة نيويورك.

رجا شحادة: من بين كتب رجا شحادة كتاب «غرباء في المنزل» (Strangers in the House) عام ٢٠٠٢؛ وقد نال هذا الكتاب كثيرًا من الإطراء في الأوساط الأدبية، وكتاب «عندما توقف البلبل عن الغناء: تحت الحصار في رام الله» (When the Bulbul Stopped Singing: Life in Ramallah Under Siege) عام ٢٠٠٣، وأيضًا كتاب «سرحات فلسطينية على الأقدام: ملاحظات عن أراضي تتلاشى» (Palestinian Walks: Notes on a Vanishing Landscape) عام ٢٠٠٧؛ وقد نال عنه جائزة «أورويل» للكتابة في السياسة. أما آخر أعماله فهو كتاب بعنوان «هوة الزمن: أسفاري مع عمي العثماني» (A Rift in Time: Travels with my Ottoman Uncle). ويعيش رجا شحادة في مدينة رام الله. وهو مؤسس منظمة «الحق» الرائدة لحماية حقوق الإنسان؛ وهي فرع لجنة الحقوقيين الدولية.

رشيد العناني: أستاذ فخري بجامعة إكستر في المملكة المتحدة حيث درّس الأدب العربي الحديث لمدة ٣٢ عامًا. من أحدث مؤلفاته بالإنجليزية كتاب «التمثلات العربية للغرب: لقاءات الشرق والغرب في الرواية العربية» (Arab Representations of the Occident: East-West Encounters in Arabic Fiction)، و«نجيب محفوظ: حياته وعصره» (Naguib Mahfouz: His Life and Times). يشرف أيضًا على تحرير سلسلة «دراسات إدنبرة في الأدب العربي الحديث» (Edinburgh Studies in Modern Arabic Literature Series)، التي تنشرها مطبعة جامعة إدنبرة، في أسكتلندا. نشأ رشيد العناني في مصر، حيث درس الأدب الإنجليزي في جامعة القاهرة وعمل بالتدريس فيها عدة سنوات قبل أن يستقر في بريطانيا منذ أواخر السبعينيات من القرن الماضي. أحدث مؤلفاته بالعربية هو«استنطاق النّص: دراسات في السرد العربي» (القاهرة: الدار المصرية اللبنانية، ٢٠٠٦). له أيضًا «نجيب محفوظ: قراءة ما بين السطور» (بيروت: دار الطليعة، ١٩٩٥).

رضوان أحمد: وصفته صحيفة «الإندبندنت» بأنه «مُتفرد ومُجدد»، وبأنه «رجلٌ من رجال نهضة الوسائط المُتعددة في القرن الواحد والعشرين». أما صحيفة «الجارديان» فقالت إنه «تَمكن من تعزيز موقفه كموهبة فذّة في مجالات الموسيقى وصناعة الأفلام والفنون في بريطانيا». وقد مثّل في أفلام نالت العديد من الجوائز مثل: «الطريق إلى جوانتانامو» (The Road to Guantanamo)، الذي حاز جائزة الدب الفضي ببرلين، وفيلم «بريتز» (Britz)، الحائز جائزة «بافتا» عن أفضل عمل درامي، وفيلم «شيفتي» (Shifty)، الذي حصد فيه جائزة أفضل مُمثل من مهرجان جنيف للأفلام. ورُشح لجائزة أفضل ممثل من قبل جائزة «بيفا» (صناع الأفلام البريطانيون المستقلون). وقد مثّل مؤخرًا في الفيلم الشهير «الأسود الأربعة» (Four Lions).

ولأنه يكتب ويُلحّن أغنياته فقد اشتهر بلقب «ريز إم. سي. المعلم». أما أشعار أغنياته فهي ذات كلمات دقيقة وتأتي بمصاحبة أنغام جريئة. وصدر أول «ألبوم» له عام ٢٠١٠ وكان بعنوان «مايكروسكوب» (MICroscope).

رضوى عاشور: حاز الجزء الأول من ثلاثيتها الروائية «غرناطة» جائزة «معرض القاهرة الدولي للكتاب» عام ١٩٩٤، بينما حازت الثلاثية الجائزة الأولى بمعرض كتاب المرأة العربية عام ١٩٩٥. ومُنحت رضوى عاشور جائزة «كونستانتين كافافي» للأدب عام ٢٠٠٧، وجائزة «تراكينيا كاردايلي» الدولية للنقد الأدبي لعام ٢٠٠٩.
رضوى عاشور مؤلِّفة ومُترجِمة وعالِمة. ساهمت في تحرير «موسوعة الكاتبات العرب» المُكونة من أربعة أجزاء عام ٢٠٠٤. ولدت رضوى عاشور في القاهرة. وتُرجمت أعمالها للغات عدة. وتشغل حاليًا منصب أستاذ اللغة الإنجليزية والأدب المقارن بجامعة عين شمس، بالقاهرة.

سارة ماجواير: نُشرت لها أربع مجموعات شعرية أشاد بها النقاد، كان أحدثها في عام ٢٠٠٧ «رمان قندهار» (The Pomegranates of Kandahar) و«حليب مراق» (Haleeb Muraq) المجموعة التي ترجمها إلى العربية الشاعر سعدي يوسف ونشرتها دار المدى عام ٢٠٠٣. وهي الشاعرة الإنجليزية الوحيدة على قيد الحياة التي يُنشر لها كتاب بلغة المالايالام. سارة ماجواير مؤسسة ومديرة مركز ترجمة الشعر بلندن.

سعاد العامري: مؤلفة كتاب «شارون وحماتي»؛ أحد أكثر الكتب مبيعًا، صدر عام ٢٠٠٥، وتُرجم إلى سبع عشرة لغة، وحصل على جائزة «فياريجيو» الرفيعة المستوى عام ٢٠٠٤. أما كتابها «فلسطين في سن اليأس: نساء على الحافة» (Menopausal Palestine: Women at the Edge) فقد صدر في الهند عام ٢٠١٠. وفي العام نفسه نشرت دار بلومزبري – مؤسسة قطر للنشر أحدث كُتبها باللغتين العربية والإنجليزية وهو بعنوان «مراد مراد» (Nothing to Lose but Your Life).
سعاد العامري معمارية وكاتبة فلسطينية، تعيش في رام الله منذ عام ١٩٨١. درست فن العمارة بالجامعة الأمريكية في بيروت، وفي «ميشيجان» في الولايات المتحدة الأمريكية، وفي إدنبرة في أسكتلندا. وهي مؤسسة ومديرة «رواق: مركز المِعمار الشعبي» في رام الله. وتشغل منصب نائب رئيس مجلس الأمناء بجامعة برزيت.

سلافوج جيجيك: فيلسوف ودارس في علم اللاهوت، وناقد فني. ومن بين الأعمال العديدة التي نُشرت له: «الحياة في نهاية الزمان» (Living in the End Times) عام ٢٠١٠، و «مشاهدة المنظر» (Parallax View) عام ٢٠٠٨، وكذلك «عن الإيمان» (On Belief) عام ٢٠٠٤. تغطي أعماله بشكل رئيس موضوعات حول الفلسفة المثالية الألمانية ونظرية السينما والنقد الأيديولوجي.

سونيا جبار: هي كاتبة مقال وصحفيَّة ومُصوِّرة ومُنتجة ومُخرِجة سينمائية، وهي كذلك فنانة وناشطة في مجال حقوق الإنسان. وتتناول غالبية أعمالها الصراعات التي تدور في جنوب آسيا.

شيرين نشأت: مُنتجة ومُخرجة أفلام. إيرانية المولد.

تعيش حاليًا في مدينة نيويورك. حصلت على العديد من الجوائز، من بينها جائزة «الأسد الذهبي» من مهرجان «فينس بيانلي» عام ١٩٩٩، وجائزة «ليليان جيش» عام ٢٠٠٦. حاز أول فيلم روائي طويل لها «نساء بلا رجال» جائزة «الأسد الفضي» من مهرجان فينسيا الدولي للأفلام عام ٢٠٠٩. وأقامت أيضًا العديد من المعارض الفردية.

علاء حليحل: أديب وكاتب مسرحي وسينمائي فلسطيني. له ثلاثة كتب، آخرها نُشر في دار العين في القاهرة بعنوان «الأب والابن والروح التائهة». حاز جائزة «القطان» ثلاث مرات وفاز بجائزة «بيروت ٣٩» في العام ٢٠١٠. كتابه الجديد «كارلا بروني، عشيقتي السرية» سينشر هذه السنة بالعربية والعبرية. أنتجت وعرضت مسرحيته الأخيرة في العام ٢٠٠٩ في مسرح الميدان في حيفا. مؤسس ورئيس تحرير موقع «قديتا» الثقافي والسياسي. فيلمه الأول الطويل سيُصور في تموز ٢٠١١ في الجليل.

غسان زقطان: كاتب وشاعر من فلسطين. نُشرت له ثلاث روايات وعشرة دواوين شعرية. تُرجمت أعماله على نطاق واسع إلى اللغات الفرنسية والإيطالية والنرويجية وكذلك الصينية والإسبانية والبرتغالية والإنجليزية، كما ستصدر له في مطلع ٢٠١٢ مختارات من أعماله عن «جامعة ييل» (Yale University Press) بترجمة فادي جودة. كما ساهم في نهضة الشعر الفلسطيني من خلال أبحاثه وتحريره لكتابي: «مختارات من موجة الشعر الفلسطيني الحديث» (Wave of Modern Palestinian Poetry Anthology) عام ٢٠٠٨، و«الزوار الدائمون للشعلة» (Permanent Visitors of Flame) عام ٢٠٠٠. شغل غسان زقطان منصب رئيس تحرير مجلة «بيادر» الأدبية التي تصدر عن منظمة التحرير الفلسطينية، وعمل كذلك محررًا لمجلة «مشارف» الأدبية وذلك بالتعاون مع الكاتب الفلسطيني الراحل إيميل حبيبي. وله إسهامات في مجال الأفلام السينمائية الوثائقية، وأيضا قُدّمت رواية «سماء خفيفة» (Light Sky) التي صدرت عام ١٩٩٢ على خشبة المسرح. يكتب غسان زقطان عمودًا أسبوعيًا بصحيفة «الأيام»، ويعمل مستشارًا لسياسات الشئون الثقافية بمؤسسة «ولفير» (Welfare Association). يعيش زقطان في مدينة رام الله منذ عودته من المهجر عام ١٩٩٥.

فوزية سلامة: كاتبة صحفيّة مصرية مقيمة في المملكة المتحدة يعرفها القراء العرب صاحبة قلم يدافع عن قضايا المرأة. يعتبرها ملايين المشاهدين على الشاشة الصغيرة صاحبة رأي قوي مستنير. لها مجموعتان قصصيتان: «المرأة الأخرى» (١٩٨٦) و«شارع وهدان» (١٩٩١)، ورواية بعنوان «الفراش الأبيض» (٢٠٠٨)؛ بطلة الرواية تعيش أطوار الطفولة والصبا في حالة دفاع عن الذات وتتعرض للتحرش والختان والزواج بالإكراه قبل أن تصل إلى النضج وتكتشف أن لها صوتًا وإرادة.
حاليًا تشارك فوزية سلامة في تقديم برنامج «كلام نواعم» وهو برنامج حواري يستقطب ملايين المشاهدين، وقد اختارته شركة إنتاج هولندية كموضوع لفيلم وثائقي يتناول تأثير المرأة على الثقافة في العالم العربي. وقد عرض الفيلم بنجاح في الولايات المتحدة والعديد من الدول الأوربية.

فيليب هنشر: ألّف فيليب هنشر العديد من الروايات ومجموعة من القصص القصيرة. وهو مذيع دائم الظهور على شاشات التلفزيون، ويكتب مقالات صحفية ونقدية لصالح عدد من المجلات والصحف من بينها: «ذا

سبيكتاتور»، و«ذا ميل أون صنداي»، و«الإندبندنت». أما آخر روايتين له فهما: «رحمة الشمال» (The Northern Clemency) عام ٢٠٠٨، و «ملك الغرير» (King of the Badgers) عام ٢٠١١؛ اختيرت أولاهما ضمن القائمة القصيرة لجائزة «مان بوكر» الروائية، وكذلك لجائزة «كتاب دول الكومنويلث» عن أفضل كتاب المنطقة الآسيوية الأوربية.

كاملة شمسي: ألفت كاملة شمسي خمس روايات من بينها: «الظلال المحترقة» (Burnt Shadows)، التي اختيرت ضمن القائمة القصيرة لجائزة «أورانج» للرواية، ويتم حاليًا ترجمتها إلى إحدى وعشرين لغة، وكذلك روايتا: «الملح والزعفران» (Salt and Saffron) و«علم الخرائط» (Kartography). حصدت ثلاث من رواياتها جوائز من الأكاديمية الباكستانية للآداب. وهي أحد الأوصياء في مركز «فري وورد» (Free Word) بالمملكة المتحدة، ومن ضمن أعضاء مجلس إدارة «مؤسسة بن الإنجليزية» (English PEN) الخيرية. تكتب كاملة شمسي مقالات تعليقية ومقالات نقدية لصالح العديد من المطبوعات الصحفية من أبرزها صحيفة «الجارديان» البريطانية.

ليلى سويف: أستاذ مساعد في الرياضيات، في كلية العلوم بجامعة القاهرة، متخصصة في أبحاث علم الجبر (الحلقات غير التبادلية) وتاريخ الرياضيات في العالم العربي بين القرنين الثالث والسادس الهجريين (التاسع والثاني عشر الميلاديين).

ماركوس دو سوتوي: حامل نيشان الإمبراطورية البريطانية. يعمل أستاذًا لمادة الرياضيات بجامعة أكسفورد. وهو زميل جامعة نيو كوليدج، وأستاذ لمادة توضيح العلوم للعامة. ألَّف كُتبًا عدة منها: «موسيقى الأعداد الأولى» (The Music of the Primes)، و«البحث عن ضوء القمر» (Finding Moonshine)، وآخرها كتاب «أسرار الأرقام» (The Number Mysteries). ومن بين أعماله التلفزيونية سلسلة مميزة من أربعة أجزاء كتبها لتلفزيون الـ«بي بي سي» بعنوان «قصة الرياضيات» (The Story of Maths). وحصل عام ٢٠٠٩ على جائزة «مايكل فارادي» من قِبل الجمعية الملكية.

مجيد البرغوثي: شاعر فلسطيني من دير غسانة بمحافظة رام الله. عمل في مجال تدريس اللغة الإنجليزية بعد تخرجه في الجامعة، ثم عمل في مجالات الإعلام والمطبوعات والتحرير والترجمة في قطر والأردن. شارك في عديد من الأمسيات الشعرية، كما نشر قصائده في صحف عربية. حرر الكثير من المطبوعات الأدبية والسياسية، كما ترجم كتاب «الالتفات إلى ألم الآخرين» لسوزان سونتاج. أصدر ديوان شعر بعنوان «ممر لا يشابهه ممر». يعمل حاليًا في مجالات الكتابة والترجمة. ويكتب وينشر في عدة مواقع على الإنترنت وفي الصحافة.

معز أنور: أخصائي في التواصل البصري، ومصمم جرافيك، يعتمد على الوسائل البصرية للتعبير عن أفكاره، وبفضل ابتكاراته وإبداعاته في مجال فن الجمال العربي المعاصر، فقد اعترف العديد من أفضل المصممين في العالم بموهبته. ويقوم عمله على تطوير أنماط خطوط لغوية مرئية تجريبية مستوحاة من مبادئ الفلسفات الإسلامية ومن الفن الإسلامي القديم، بحيث تعكس الدلالات الثقافية المركبة والسمات السياسية الجغرافية للعالم العربي

المعاصر. تدرَّب معز أنور بعد تخرجه ولمدة عام لدى عدد من مسابك حروف الطباعة وشركات مرموقة لابتكار الخطوط مثل: «دالتون ماج» (Dalton Maag) في لندن، و«فونت شوب إنترناشونال» (FontShop International) في برلين، وهناك بدأ في ابتكار نمطي خط عربي ولاتيني متميزين خصيصًا لهذه الشركة، ومنذ ذلك الحين قام بإصدار مجلة رحّب بها النقاد. وصمم العلامات التجارية والشعارات لعدد من منظمات الفنون العالمية والمحلية. وحظي بتقدير في عدد من الدوريات الخاصة بالطباعة والفنون الرقمية على مستوى العالم. ويضم ملف عملاء معز أنور أسماء من الأمريكتين ومن أوربا والشرق الأوسط وإفريقيا وآسيا.

ناصر الرباط: يعمل أستاذًا ومديرًا لبرنامج أغاخان للعمارة الإسلامية بمعهد «ماساتشوستس للتكنولوجيا». نُشر له العديد من الكتب والمقالات العلمية من ضمنها: «قلعة القاهرة: ترجمة جديدة لعمارة حكام المماليك» (The Citadel of Cairo: A New Interpretation of Royal Mamluk Architecture) عام ١٩٩٥، وكذلك كتاب «ثقافة البناء وبناء الثقافة» عام ٢٠٠٢، و«المدن الميتة» عام٢٠١٠. من أحدث أعماله كتاب «العمارة كتاريخ اجتماعي: البناء والثقافة والسياسة في العصر المملوكي بمصر وسوريا» (Architecture as Social History: Building, Culture, and Politics in Mamluk Egypt and Syria) عام٢٠١٠. عمل ناصر الرباط مهندسًا معماريًّا بمدينتي لوس أنجلوس ودمشق. وتتم استشارته بصفة دائمة في مشروعات العمارة والتصميم المدني في العالم الإسلامي. تظهر مقالاته في العديد من الصحف والمجلات العربية، وكذلك في المدونات على شبكة الإنترنت. وقد مُنح العديد من مِنح الزمالة.

نجوى بركات: ألَّفت ستَّ روايات ناجحة، ولها خلفية عن المسرح وصناعة الأفلام. ولِدت نجوى بركات في بيروت وعملت بالعديد من الصحف العربية والأوربية ومحطات الراديو والقنوات التلفزيونية. وقد حصلت على دبلوم دراسات عليا في المسرح من كلية الفنون الجميلة في لبنان، ودبلوم في الدراسات السينمائية من باريس. كتبت بركات ستّة أعمال ناجحة هي: رواية «المُحَوِّل» التي صدرت عام ١٩٨٦. وتلتها رواية «حياة وآلام حمد ابن سيلانة» عام ١٩٩٥. ورواية «باص الأوادم» عام ١٩٩٦؛ التي حازت جائزة أفضل إبداع أدبيّ للعام ١٩٩٦، وكانت أول عمل يُترجَم عن العربية ضمن المجموعة الفرنسية العريقة للآداب الأجنبية «لاكوزموبوليت» (منشورات ستوك). ورواية «المستأجرة» التي صدرت عام ١٩٩٧ (مكتوبة بالفرنسية) واقتُبست وقُدمت على خشبة المسرح في فرنسا. ورواية «يا سلام» التي صدرت عام ١٩٩٩، ورواية «لغة السرّ» التي تلتها في عام ٢٠٠٤، والتي أعيد إصدارها عام ٢٠١٠ في القاهرة. عملت الكاتبة كصحفيّة حُرّة في عددٍ من الصحف والمجلات العربية، وقامت بتقديم وجمع المادّة العلمية لعدة برامج ثقافية أنتجتها إذاعة فرنسا الدولية (RFI) وهيئة الإذاعة البريطانية (BBC)، كما أعدّت الحلقات الخمس عشرة الأولى من برنامج قناة الجزيرة «موعد في المهجر»، إلى جانب إنجازها لعدد من السيناريوهات الروائية والوثائقية. في نهاية عام ٢٠٠٥، أطلقت نجوى بركات مشروعها الرائد في العالم العربي «كيف تكتب رواية»، ثم أسّست في عام ٢٠٠٩ «محترف كيف تكتب رواية، للأدب والمسرح والسينما» وهو محترف دائم يُعنى باكتشاف وتطوير المواهب الإبداعية لدى الشباب العربي.

ويليام دالرِمْبل: نُشرت له رواية «في زانادو» (In Xanadu) عندما كان في الثانية والعشرين من العُمر؛

وهي من أكثر الكتب مبيعًا، وقد أثنى عليها النقاد كثيرًا. كما نُشرت له سبعة كتب موضوعية غير أدبية ومن بينها: كتاب «المغول البيض» (White Mughals) الذي نال عنه جائزة «ولفسون»، وكتاب «آخر المغول» (The Last Mughal) الذي نال عنه جائزة «دف كوبر». ونُشر له مؤخرًا كتاب «تسع حيوات» (Nine Lives) الذي نال عنه جائزة «أشيا هاوس» الأدبية، وكتاب «مدينة الجن» (City of Djinns) الذي نال عنه جائزة «توماس كوك ترافل بوك»، وجائزة «شباب الكُتاب البريطانيين» التي تمنحها صحيفة «الصنداي تايمز». أما كتاب «عصر الإله كالي» (The Age of Kali) فقد حاز جائزة «الأسطرلاب» الفرنسية (Prix d'Astrolabe).

يوسف رخا: ولِد في القاهرة. أحدث أعماله هو رواية «كتاب الطُّغرى: غريب الطريقة في مدينة المريخ». وهو صاحب كتاب «بيروت شي محل» الشهير. رُشِّح يوسف رخا لنيل جائزة «لتر يوليسيس» عن فن التحقيق الصحفي كما فاز بجائزة «بيروت ٣٩» للكُتاب العرب تحت سن الأربعين. وله عدد من الكتب عن المدن العربية، ومجموعة قصص قصيرة بعنوان «أزهار الشمس» نشرت عام ١٩٩٩، وكذلك مجموعة من القصائد والمقالات بعنوان «كل أماكننا» عام ٢٠١٠. عمل رخا في صحيفة «الأهرام ويكلي»؛ وهي صحيفة تصدر في القاهرة باللغة الإنجليزية، كما عمل في صحيفة «ذا ناشونال» التي تصدر في مدينة أبو ظبي.



هوامش

أهداف سويف، مقدمة

١. Mezzaterra, Fragments from the Common Ground, London: Bloomsbury, 2004, p.7,8

سلافوج جيجيك، اختيـار قدرنـا

١. Quoted from www.blackwell-synergy.com/doi/abs/10.1046/j.1523-1739.2000.00053.x

٢. See Jean-Pierre Dupuy, *Pour un catastrophisme eclaire*, Paris: Editions du Seuil, 2002

٣. Fethi Benslama, *La psychanalyse a l'epreuve de l'Islam*, Paris: Aubier, 2002, p. 320

٤. Peter Hallward, *Damming the Flood*, London: Verso Books, 2007, p. 13

٥. Citation for the '*Abyssinian slave*' hadith, please see: Libcom.org. 'The Zanj Slaves Rebellion, AD 869-883', http://libcom.org/library/zanj-slaves-rebellion-ad-869-883

سعاد العامري، اللاتجسيد، ونساء يصدن، ورجال يتحلون

١. Persian Rugs: The O'Connell Notes' website: (http://www.persiancarpetguide.com/sw-asia/' (Rugs/Persian/Yazd_Rugs/Safavid_Silk_Metal_Boucle_Figural_Panel.htm

٢. (www.themodernapprentice.com)

سونيا جبار، قلب الإمبراطورية

١. Anne-Marie Schimmel, *The Empire of the Great Mughals*, Reaktion Books, London, 2004. pp.180-181

٢. Ebba Koch, The Complete Taj Mahal, Thames & Hudson, London, 2006. p.18

٣. يونيو ١٦٣١: دفن مؤقت في بورهانبور، ديسمبر ١٦٣١: إحضار الجثمان إلى آغرا ودفنه هناك، يناير ١٦٣٢: استخراج الجثمان ودفنه في مبنى صغير له قبة في موقع التاج، مايو ١٦٣٣: استخراج الجثمان ودفنه فوق منصة من الرخام الأبيض في المقبرة.Ibid

٤. راجع المخطوطة المصورة الجميلة: Milo Cleveland Beach, Ebba Koch and Wheeler M. Thackston, *The King of the World: The Padshahnama : An Imperial Mughal Manuscript from the Royal Library,*

Windsor Castle, Thames & Hudson, 1997

٥. Francois Bernier, *Travels in the Mogul Empire 1656–1668*, (Reprint) Asian Educational Service, New Delhi, 1996. pp.11–13

٦. Abraham Eraly, *Emperors of the Peacock Throne; The Saga of the Great Mughals* , Penguin, New Delhi, 1997, p. 356

٧. Waldemar Hansen, *The Peacock Throne; The Drama of Mogul India*, Motilal Banarasidass, New Delhi, 1972, p.420

٨. Niccolao Manucci, *Storia do Mogor*, or Mogul India 1653–1708, John Murray, London, p. 431 ,1907

٩. Hansen, op cit., p.485

أنطون شماس، كابوس الترجمان

١. Rafael Alberti's "The Ballad About the One Who Never Went to Granada" translated by Rachel Severin and Alia Persico-Shammas, by request

ويليام دالرِمبل، التتويج

١. قصيدة ظفر ترجمها أحمد علي

دليل القطع الأثرية

من كتالوج المتحف



الصفحات ١٨، ٢١

قناع حربي

فولاذ مكفت بالذهب

شرق تركيا أو غرب إيران

بين القرنين التاسع والعاشر الهجريين (القرن الخامس عشر الميلادي)

MW.6



الصفحات: ٢٢، ٢٥، ٢٨، ٣١

قرآن بالخط الكوفي

حبر وذهب على رق

شمال إفريقيا أو الشرق الأدنى

القرن الرابع الهجري (بداية القرن العاشر الميلادي)

MS.620



الصفحات: ٣٢، ٣٥، ٣٦، ٣٨

كتاب صور الكواكب

أبو الحسين عبد الرحمن بن عمر بن محمد الصوفي

نسخ وتصوير:

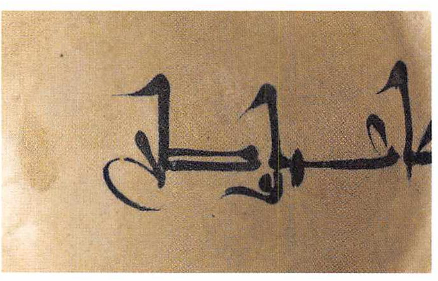
علي بن عبد الجليل بن علي بن محمد

حبر على ورق

العراق (بغداد)

بتاريخ: مُحرم – صفر 519هـ (فبراير – مارس ١١٢٥م)

MS.2



الصفحة: ١٠، ٤٠، ٤٥

سلطانية

العراق (البصرة على الأغلب)

القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي)

PO.31

الصفحات: ٤٦، ٤٩، ٥١، ٥٢

ورقة شجر طبيعية

ورقة شجر وذهب

تركيا

القرن الرابع عشر الهجري (العشرين الميلادي)

MS.161–3



الصفحات: ٥٩

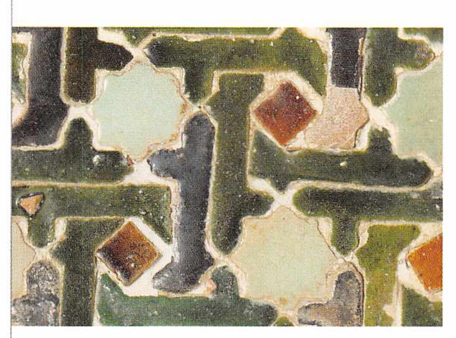
بلاطة إزنيقية

فخّار مخلوط بالزجاج، طلاء تحت طبقة مزججة

إزنيق، تركيا

حوالي٩٦٧هـ (١٥٦٠م)

PO.316



الصفحات: ٥٤

بلاطة خزفية مزججة

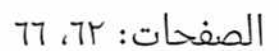
فخار وتزجيج

إسبانيا

القرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي)

TL.45





الصفحات: ٦٢، ٦٦

مزهرية من الفضة

فضة

إيران

القرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي)

MW.212



الصفحة: ٦٨، ٧٣

طبق

فخار، طلاء بالطين السائل

إيران أو آسيا الوسطى

القرن الرابع الهجري (العاشر الميلادي)

PO.24



الصفحات: ٨٤، ٨٩

صورة شخصية للإمبراطور شاه جهان منقوشة على حجر كريم (كاميو)

جزع عقيقي، حجر الدم

الهند

١٠٤٠–١٠٥٠هـ (١٦٣٠–١٦٤٠م)

HS.4



الصفحات: ٧٦، ٧٩، ٨٣، ١٣٠، ١٣٣، ١٣٥، ١٣٦، ١٩٠، ١٩٥، ٢٣٦

القديس جيروم ممثلًا الحزن

بتوقيع: فاروق بك

ألوان مائية مُعتمة، حبر وذهب على ورق

الهند

مُنمنمة: ١٠٢٤هـ (١٦١٥م)

تم تركيب صفحة الألبوم: حوالي. ١٦٤٠م

MS.44



الصفحات: ٩٠، ٩٣، ٩٤–٩٥، ٩٦–٩٧، ٩٩

مقلمة

عاج، نحاس

إسبانيا

ربيع الأول ٣٩٤هـ (الموافق ديسمبر ١٠٠٣ أو يناير ١٠٠٤م)

IV.4



الصفحات: ١٠٠، ١٠٤، ١٠٧، ١٠٩

معلقة ليلى والمجنون

حرير مُزخرف

إيران (غالبًا قاشان)

بين القرنين العاشر والحادي عشر الهجري (أواخر القرن السادس عشر وأوائل القرن السابع عشر الميلاديين)

CA.1



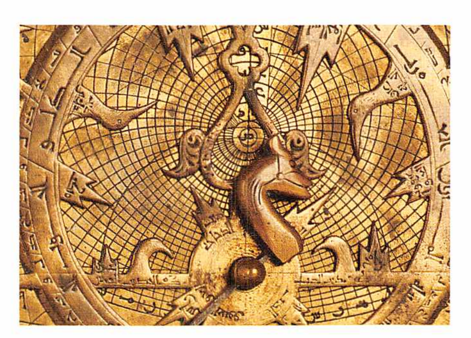
الصفحات: ١١٦–١١٧، ١١٩، ٢٥٦

لوحة من الحرير المخملي الصفوي

حرير مخملي مُفرَّغ، خيط معدني

القرن الحادي عشر الهجري (أوائل القرن السابع عشر الميلادي)

TE.204



الصفحات: ١٢٠، ١٢٩

أسطرلاب أسطواني مسطّح

أسطرلاب أسطواني مسطَّح

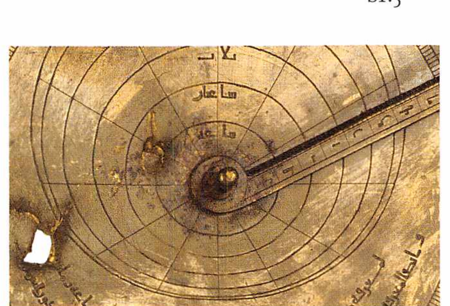
صنعه: حامد بن الخضر الخجندي

نحاس أصفر

إيران (الري) أو العراق (بغداد)

بتاريخ: ٣٧٤هـ (٩٨٤–٩٨٥م)

SI.5



الصفحات: ١٣٨، ١٤٢، ١٤٥

أداة فلكية ورياضية

بتوقيع: ناستولوس

نحاس أصفر

العراق (بغداد)

القرن الرابع الهجري (أواخر القرن التاسع وأوائل القرن العاشر الميلاديين)

MW.278



الصفحات: ١٤٦، ١٤٨، ١٥٣

سجادة عليها حيوانات

صوف

تركيا

القرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي)

CA.77



الصفحات: ١٥٨، ١٦١، ١٦٢

غطاء قبر عليه كتابة معكوسة

حرير، خيوط من معادن نفيسة

إيران

بين القرنين الثاني عشر والثالث عشر الهجريين (القرن السابع عشر أو الثامن عشر الميلادي)

TE.27



الصفحة: ١٥٤

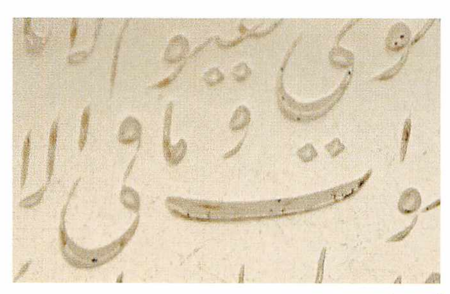
جزء نسيجي من كفن القديس إليعازر

قماش تفتا حريري مُطرز بالحرير والجلد المُذهَّب الملفوف حول قالب من الحرير

إسبانيا

حوالي٣٩٧هـ (١٠٠٧م)

TE.150



الصفحات: ١٦٤، ١٦٨، ١٧١

تميمة يشم مزينة بفن الخط (هالديلي)

يشم (نفريت)

الهند

بتاريخ: ١٠٤١هـ (١٦٣١–١٦٣٢م)

JE.85



الصفحة: ١٧٢

جريرة تموت على جسد ابنها فارود

صفحة مصورة من الشاهنامة

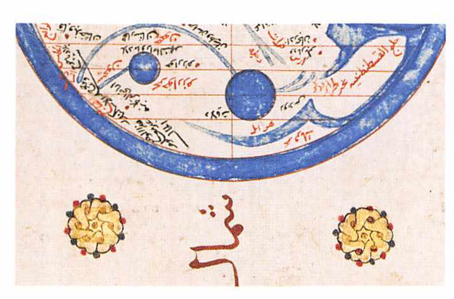
الخط: حسن بن محمد بن علي بن حسيني

حبر وأصباغ على ورق

إيران (شيراز)

٧٤١هـ (١٣٤١م)

MS.355



الصفحة: ١٨١

خارطة العالم

ألوان مائية معتمة وحبر على ورق

مصر أو سوريا

بين القرنين التاسع والعاشر الهجريين (القرن الخامس عشر الميلادي)

MS.228



الصفحات: ١٧٨

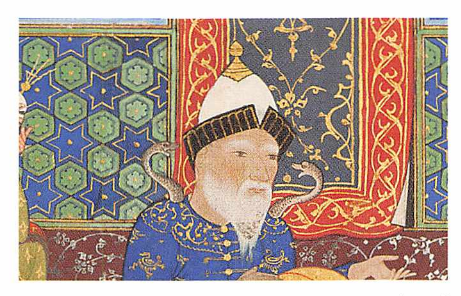
إبزيم حزام

ذهب، مينا

إسبانيا (غرناطة)

القرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي)

JE.210



الصفحات: ١٨٤، ١٨٦–١٨٧، ١٨٩

كابوس الملك الضحّاك

صفحة من شاهنامة شاه طهماسب

مير مصوّر

ألوان مائية معتمة، حبر وذهب على ورق

إيران (تبريز)

حوالي ٩٣١–٩٤١هـ (١٥٢٥–١٥٣٥م)

MS.41



الصفحات: ٨–٩، ١٩٦، ١٩٩–٢٠٢، ٢٠٤، ٢٠٧

سجادة «حيدرأباد»

صوف، قطن

الهند (حيدرأباد)

بين القرنين الحادي عشر والثاني عشر الهجريين

(القرن السابع عشر الميلادي)

CA.017



الصفحات: ٢١٦، ٢١٩، ٢٢٣

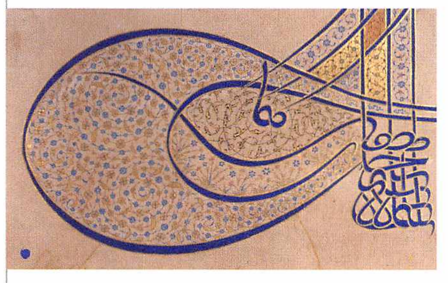
لوحة شخصية لبهادور شاه الثاني، آخر أباطرة المغول

ألوان مائية معتمة، ذهب على ورق

الهند، دلهي

١٢٥٤هـ (١٨٣٨–١٨٣٩م)

MS.56



الصفحة: ٢٠٨

فرمان السلطان سليمان القانوني

حبر وأصباغ وذهب على ورق

تركيا

٩٦٦هـ (١٥٥٩م)

MS.1



الصفحات: ٢٢٤، ٢٢٧

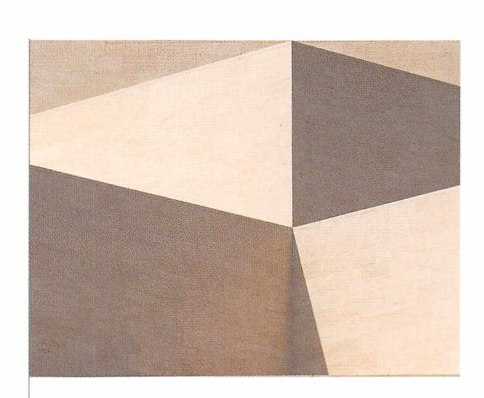
حافظة وثائق زجاجية

إيران

القرون من الأول إلى الثالث الهجرية (من السادس

إلى الثامن الميلادية)

GL.119



الصفحات: ٦، ١٠، ١٧، ٦٠، ١١٠، ١٧٦، ٢٢٨، ٢٣٣، ٢٣٥

متحف الفن الإسلامي

من تصميم «أي إم پي»

حجر جيري

الدوحة

افتُتح عام ٢٠٠٨

